

## أول الكلام ..

# 4 المعازل

أعرف وتعرفون،

أن أكثر ما كان يوزق لآلهة الأولمب.. هو وحدتها  
فهي التي وعت أن العزلة ركون، وموات، وإماتة. وأن العزلة تأمل، وفكر، وروى،  
وهداة.. ولكن من دون مرأب.

آلهة الأولمب غارت عزلتها بحثاً عن المرأب، ومرأبها هي التلس والطبيعة. ديتا  
اختبرت سرعتها وأشواقها في مطاردة الطراد. وصيدون امتك البحار والرياح بالمغالبية،  
وأفرويت هيئت من عليين لتحاذي سطوح البحيرات والغدران لتري جمالها، وأبولو  
عابش حركة الكواكب وعرفها باختبار فقراته على ضبطها.

في العزلة فكر، وهداة، وخيال، وتأمل.

ولكن.. في التلس المسرة.

أنكر هذا، وأنا أرى الأدباء والمثقفين والمفكرين على صور عدة، لطى أميز من بينها  
ثلاث صور. في الصورة الأولى نجد أولي المعرفة، والثقافة، والفكر، والإبداع وقد ارتضوا  
معازلهم وعزلتهم بعيداً عن وسائل الإعلام، بعيداً عن المخالطة والمنافسة، بعيداً عن  
مقارعة الأفكار، والأحداث، وبعداً عن الأخبار واستقلالاتها وعقابيلها، وبعداً عن التفاعلية  
الاجتماعية باعتبارهم حراساً للقيم، والوجدان، وحراساً للجمال (في كل صوره) من عبث  
الفوضى، والقيح، والجهل، واللامسؤولية، والهشاشة الرخوة.

... هؤلاء يكتبون، ويفكرون، ويناقشون في عزلتهم المطلقة؛ قد يلتقون (وهذا غير  
مؤكد) فيما بينهم ولكن على استحياء، بحيث تظل العزلة هي الجوهر والعتن، وتظل  
التفاعلية الاجتماعية هي الثانوي والهامشي معاً. وهؤلاء على الرغم من عزلتهم هم حجر  
الزاوية للثقافة، والفكر، والأدب، وهم المرجعية، إن قلنا رأياً حركوا به الرواكد، وإن ألفوا  
اجتمع الناس على ما ألفوه، وإن أبدعوا كن إبداعهم علامة بادية، وإن تحركوا تتحرك  
العافية الأدبية والإبداعية معاً.

وفي الصورة الثانية: نجد جماعة (الجهل التشبث) الذين لا يتركون مكاناً إلا  
ويتواجدون فيه، تراهم في الفنادق، والمقاهي، ودور السينما، ودور المسرح، والأمسيات،  
والمحاضرات، ودور الموسيقى.. كانتات عجيبة مهما الأول والأخير هو الظهور، وحدتها  
الأولى (القض) على التلس وتهامهم، وتصنيفهم، والخوض ليس في كتاباتهم (تمزيقاً

العدد

419

4

2006

وتتلقونها) وإنما الخوض في الأعراض، والنوس على الكرامات. وذو "هؤلاء" تأثير، وهنا العجب العجيب، لأنهم يتصنيفون الأبناء والكتّاب والمفكرين القادمين من البلاد العربية أو الأجنبية فيجاسونهم، وينشرون أهل الكتاب والإبداع نشرًا (إلّا المنشار) وهم بذلك يقدمون أفكارًا جاهزة، منحولة عن أبناء وكتّاب لهم قيمتهم الإبداعية، غابتها تحطيطهم وتشويه كتاباتهم، ومن أسف أن هؤلاء الأبناء العرب أو الأجنب الضيوف.. يغادرون دون تصويب للمعلومات المغلوطة التي عرفوها من هؤلاء الجهلة النشطاء.

وفي الصورة الثالثة، نجد أدباء وكتّاب أسميهم بأهل (الذمم المستورة). لهم معرفتهم، وإبداعهم، وضواؤهم (الوسطية) في الحضور، والمثانة لا ينشطون على خفة، ولا يحزنون على امتلاء، أهم ما يميزهم أنهم ليسوا أدعياء، إنهم أصحاب قولة (هذا ما لدينا) ونبل غاليبتهم تعني أن الية الموهبة عندهم في أن هذه هي إمكانياتهم، وبذلك وضوا. طبعًا هناك صور أخرى لتمكسي المقالات نشرًا في (الصحف، والمجلات)، وتمكسي الكتب، يطبعون ويصممون ويبيعون!

ما يضيئي هنا هو أمر جوهري خاص بهؤلاء الأبناء والكتّاب والمفكرين الكبار الذين يعيشون في معازلهم، أو عزلتهم.. لا يخاطبون أحدًا لا في نقاش، أو مشورة، أو رأي، أو كتابة.. فيشعر المرء بأن السحابهم من تفاعلية الحياة الاجتماعية - الثقافية أدنى، وضرر كبير.. حيث تنكس جماعة (الجهل النشط) أنهم هم سادة الحياة الثقافية باعتبارهم أكثر ظهورًا وموجوبية، وهذا لا يقلقني إطلاقًا، فدائمًا تحاول الأسماك الصغيرة أن تطفو فوق المياه (جهلاً) فتتموت! ما يقلقني حقًا هو أن تصير عزلة هؤلاء الكتّاب هي الجوهري، وحضورهم الثقافي والاجتماعي هو الثانوي.. تحت ذرائع لا يزيدان (الحسن السيئ).. لهذا أنه لعزلة الكبار في الرواية، والشعر، والفن، والفكر، والتفكير، والثقافة.. لكي نستعيدهم عبر مؤسساتنا، ووسائل إعلامنا، ومنابرنا.. فهم لا يحتاجون إلّا لأمر واحد هو: الاعتبار.. فهل ننهض إلى هذه المهمة.. كي لا تصير الساح الثقافية ملعباً لراكبي أعواد القصب.. فلنأخذ منهم أنما خيول أصيلة!

# مواقف مربية وكلمات شافية

د. حسين جمعة

سأطلق في بداية كلتي من مقالاتي مواقف ومواقف يترددان في ذاكرتي وأذكر تلك تلك منذ ما أن استأثرت وأكرمتني  
في كل وقت من وقتي، ولا سيما تلك التي سميت بالهوي، والعرف، والفضل.

وهذا ما رأيته في استغلال المبادئ  
الخطيئة لغايات مريضة وشريفة مثل مبدأ  
(حرية التعبير) الذي غدا عطية للأفراد  
والمؤسسات والصحف والتأثيرات الفكرية  
للاقتضاض على الآخر وتشويه صورته.  
ومن ثم فبقينا نجد كثيراً من الفاسدين  
المفسدين يتلصقون على الإصلاح باسم  
الإصلاح ويمسكون بصحفهم وكراسيهم وأذان  
السامع بالعبارات الملفزة غير المحكومة  
بالإيقاع المنضبط والمنصف لتثبت مسيراً جديداً  
لا يملك من مقومات البناء إلا التشويه والتلميح  
على حين كان بإمكانهم إقامة التوازن الخلاق  
الذي يتواصل مع الحقيقة والواقع.  
فهناك قلة قليلة من مرضى النفوس  
تتلمس نسخ خيوط الطعن والتجريح في كثير  
من المواقع الفكرية والإنتاجية في هذا الوطن  
وتلعب على التناقضات والاختلافات  
الموضوعية؛ فما تخرج من نمية إلا لتنع في  
آخرى، وما إن تنتهي من أكذوبة حتى تصطنع

فيما كانت الذائرة صنو الثقافة - في إحياء  
كثيرة - فإن هذه الذائرة تغزو مرة خادعة  
لبعض المثقفين والأدباء حين ترتبط بالمكائد  
والحيل والأكاذيب فلا تمضي حياتهم إلا في هدر  
الأيام، وهم يزاوون التمرد الطفولي والجموح  
الغاصب، مكتفين بهوس المعارضة والتسلل من  
الدروب الضيقة. وكأننا لم نترك المعنى الذي  
ذهب إليه ميشال سرفانتس حين أطلق عبارته  
على لسان المونكيشوت فقال: "صديقي  
سألتك: أجل العالم يضم أنني ولدت في هذه  
الحياة الحديديّة لكي تنبعث فيها الحياة  
الذهبية".

ولهاذا أسمح لي - عزيزي القارئ - أن  
أعيدك إلى خمسة أشهر مضت؛ وهي تؤكد  
لتتابع عدد من الأحداث المتسارعة على صعيد  
المؤسسة والوطن؛ إنها أحداث تتعق أسئلة  
جديّة في النفس تؤدي إلى إرغاسات ضاغطة  
فيها بأشكال شتى؛ ولا سيما حين ينزع علمها  
إلى تكرار لفظي لكثير مما يشاع هنا وهناك  
فتقع في الإغراق والتضليل والافتراء والإيذاء.

الحد

419

7

2006

سرفاتس

بديلاً لها، والحقول المريضة لا تفرّج إلا الأسباب الممطرة للشرقاء الذين تذروا السهم لخدمة مؤسستهم ووطنهم.

ولعل الشرقاء الأحرار لا يفتقرون من كل ما جرى ويجري هنا أو هناك لأن أمثال أولئك الفاسدين - إذا أحسن الظن بهم - ينصون من منطلق الانتفاع الشخصي، ولا سيما المادي؛ علي حين يرمون غيرهم به كما يقول المثل: رميتي يداها وأسلبت. وهذا لا يعني أننا ننكر أن هناك خدمات جلي ينبغي أن تقدمها كل مؤسسة للإنسان لأنه واجب خلقي ووطني عليها؛ ولكننا ننكر الطريقة التي تمارس تحت دعوى المساس بها. لهذا كله لسنا قلقين - لا لنفسنا تلك الدعاوى الكونية والمريضة بحق الشرقاء - بل لأن الحكمة ضالة المؤمن، والحكمة تدأوي الجراح الغائرة في النفوس... وليس هناك شيء أشد لي أن الإيمان الحكيم يتحلل بفناء القلب، وسعة الصدر، والرؤية الصادقة والواضحة لكل ما يشاع ويقال - والأدعاء يبقى ادعاء - ولكل ما يقوم به في صله ومسيرة المؤسسة لكيلا يقع كلاًهما في غدر الزمان، ومن ثم يفهمهم الصمت والضمه؛ فحينذاك سيصيب أذى الأشرار كل الأحرار.

ومن هنا أثبت بأننا جميعاً - أفراداً ووطناً - نتشظى هذه الأيام على مقاطع الكلمات البعيدة والحروف الهجائية المقيتة والغرابية الفاسدة المهتدة؛ لأن بعض الناس من الكتاب والمثقفين والمسؤولين قد فقد حس المسؤولية بالانتماء إلى الكلمة الشريفة والموقف النبيل، ومن ثم غاب إحساسه الصحيح عن الانتماء الوطني والقومي فاستبدل بهما أثماً بخسة.

وما من أحد منا إلا يتلظى على درج الحقيقة المرّة، وفي الوقت نفسه يتشظى على موائل الغدر والخيانة التي ترمي الشرقاء يداها هنا وهناك، ولكل منا نصيب يقع عليه، وكأنه غدا قرأ مقدوراً.

وعلى صعيد الوطن والأمة فلننا نرى أن حربتهما تتشظى هذه الأيام في أمثر تزداد ضيقاً في مصابيحها، ولكنها تزداد - أيضاً - إذاءاً للنفوس بعد أن ازداد القوة والمرتكون في

مضايبتها ممن قفا نصيبهم أصدقاء أو أبناء برررر

ولعل المشاهدات الإعلامية والصحفية قد أدت أعظم دور في الإثارة المديشة لأصاغر الغدر والخداء والكذب والتكليف زاعمة أنها تبحث عن الحقيقة أو مدعية أنها تقدم إنجازاً وطنياً، ولكنها في الحقيقة لا تتجر إلا الأكاذيب الانتشارية، والتكليف الفعلي لمخططات الأعداء... فقول أصحابها قد تثبتت بأوهام عجيبة جعلتها تصنّب نفسها في محكمة النقد غير الموضوعي، وإلقاء التهم جزافاً وقلماءً. فتلك الأوقات عدت إلى تلجيج غرائز الناس بعد أن



خوسيه مارتى

أججت غرائزها وعطفت تنال من كل ما هو وطني وأومى. ويستوي في هذا ما يقطعه المثقف من الكتاب بحق أصدقائه، وما تقوم به الفضائيات والصحف التي باعت نفسها للشيطان من تشويه مفروسي ومنظم بحق الأنظمة والدول.

فإذا كانت المواقف الوطنية والقومية الصادقة والمخلصّة تشقى من ذاء الخيانة والغدر ليعود الوطن والأمة إلى استجلاء عزتهما وكرامتهما وإيقاعهما على دروب المجد التليد والنضال الدوب فإن الكلمات الشاغية النبيلة تشقى - على المستوى الذاتي - أصحاب القلوب المريضة التي تنامي الحقد فيها حتى أكل أكبادها. وهو الحقد الذي جعل ألسنتها تلوذ مصطلحات التشويه والتضليل فتقتل كل صفات المحبة والصديق في النفوس، في الوقت الذي وصلت فيه على إعالة مسيرة التكدم والارتقاء في الحياة والنصر. وبهذا التصور فإن صاحب القلب الحاد يقف جنباً إلى جنب مع أعداء الوطن والأمة، وكلاهما لا يرتقي إلا بالإنه الشرقاء والمخلصين في انتمائهم وعصلهم.

القيوي (خوسي مزيي) الشهيرة حين قال:  
"يجب أن تصبح مكفون لكي تصبح أحراراً"  
فأني أي مدى يمكن أن تنطبق هذه المقولة على  
أولئك الذين اتخذوا نسج التهم والافتراءات  
بحق الآخرين؟

فإننا كان الفساد بذال منظومة المؤسسات  
والأوطان فهو أيضاً يبدأ بشرارة تنطلق من  
الألسنة الموقية التي انخرعت عن العدل  
والإنصاف وشرف الكلمة؛ لأنها وقعت تحت  
عبودية الشر والفساد والإفساد مستغلة ما  
يسمى بحرية التعبير، ولكنها لم تؤد إلا هذه  
الحرية التي لم تنصف بها يوماً.

لهذا كله نحن نتطلع دائماً وأبداً إلى  
العدالة الكبرى التي تحمل مسؤولية الكلمة  
بصدق وأمانة؛ والتي ترفض كل صنوف  
التشويه وجمالات التضليل والافتراء. فليس  
هناك إيذاء أعظم من تزوير الحقائق سواء كان  
هذا على المستوى الفردي أم على المستوى  
الجماعي، أم على المستوى الوطني والقومي  
كله.

نحن جميعاً مطالبون بممارسة تقالة  
لكلمة الوفاة التي تنشأ نوراً ومحبة وعدلاً  
لترقى بسلوك كل فرد منا وبمسيرة مؤسسات  
الوطن بدل أن نظل نعيش في حلكة من القبول  
والقبول. وهذا يجعلنا نقف عند مقولة الكتف

## علي الجارم

1881 - 1949

علي الجارم أديب وشاعر وكاتب مصري،  
وعلم من أعلام الأدب والشعر في مصر، وحجة  
في الأدب واللغة والبيان، ومن أكبر الشعراء  
العرب الذين تقفوا بلجاد العروبة. وقد وقف  
موافقاً وسطاً في ثقافته بين المدرسة القديمة التي  
يمثلها القدامى من أبناء مصر وشعرائها ممن  
تخرجوا في كلية دار العلوم ومدرسة القضاء  
الشعري، وبين المدرسة الحديثة التي تستمد  
تهجها من دراسة الآداب الغربية.

أصدر علي الجارم ديوانه في أربعة أجزاء من  
الشعر التقليدي، أما في التاريخ وتاريخ الأدب فقد  
أصدر: "الذين قتلهم أشعارهم" و"مرح الوليد"  
و"الشاعر الطموح" و"شاعر ملك" و"خاتمة  
المطاف". وفي الرواية التاريخية: "فارس بني  
حمدان" و"غادة رشيد" وغيرها من الكتب في  
النحو والصرف والبلاغة والبيان.

كان شعره حلقة اتصال بين المدرستين  
القديمة والحديثة، ففي شعره معارضة للقدامى من  
الشعراء وتقليد لهم في  
أن واحد.

أ  
د  
ر  
ج  
ا

## مستقبل.. الرواية العربية د. نضال الصالح

لم تكن العلامة اللغوية التي صدر بها د. علي الراعي مقدماته لكتابه: "الرواية في الوطن"، أي: "المجد للرواية العربية"، تنميلاً للإنجازات الكبيرة التي حققتها تلك الرواية فحسب، بل تنميلاً أيضاً للدور الذي نهضت به في الحياة الثقافية العربية من جهة، وللمكانة التي شغلتها في الوعي الجمعي العربي من جهة ثانية.

تواز مستمر بين محاولات مبدعيها البحث عن كتابة روائية لها هويتها الخاصة بها، ومحاولات هؤلاء المبدعين أنفسهم بأن تمواكبه إنجازات السرد الروائي في الأجزاء الأخرى من الجغرافية الإبداعية.

ولعل أبرز ما ميزها طوال تاريخها نيس مواكبتها لمختلف المدارس والتيارات والاتجاهات والفلسفات الوافدة فحسب، بل تمردتها أيضاً على الثابت والمستقر من القيم والتقاليد الجمالية التي ما إن كفت تدع عن لها

"المجد للرواية العربية" لقد جعلها أفضل المبدعين فيها لسان حال الأمة، وديواناً جديداً للعرب<sup>(1)</sup>، فمن أعمال الرواد الأوائل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى نهاية القرن العشرين والسنوات الثلاث الأولى من الألفية الثالثة قطعت الرواية العربية أشواطاً طويلة في طريق التأسيس والتفصيل لجنس أدبي عربي حديث، وحققت خلال ذلك إنجازات شديدة الضخ والتفوق، وأثبتت كفاءتها العالية في تجديدها لنفسها دائماً، وفي مساهمتها لأدواتها وتقنياتها، وفي مقاماتها الجمالية التي مكنتها، دائماً أيضاً، من إحداث

تستطيع تقويض التقاليد التي نشأت عليها تلك التجربة، أو التوصل لتقاليد جديدة، على حين شكلت العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين منعطفاً حقيقياً في مسارها، وأحياناً غير منعطف في العقد الواحد نفسه. ويمكن إجمال الحدود الفاصلة بين المرحلتين بالسمات الثلاث التالية:



غلاب شفا

## 1. فورة الإنتاج الروائي:

شهدت بداية السبعينات تزايداً لافتاً للتقارب في قس الإنتاج الروائي العربي، بلغ في بعض الأنظار العربية، هذا تجاوزاً مهماً فيما بين نهاية الستينات ونهاية التسعينات ثلاثة أضعاف ما صدر من أعمال طوال ستة عقود أو تزيد. فبينما لم يكن عدد الأعمال الروائية الصادرة في سورية حتى نهاية الستينات، على سبيل المثال، يتجاوز مئة وخمسة وعشرين رواية، بلغ في العقود الثلاثة الأخيرة وحدها ما يزيد على ثلاثمئة وخمسين رواية، وتجاوز بين عقدي السبعينات والثمانينات وحدهما في مصر ما يزيد على ثلاثمئة رواية، ولم يكن قد تجاوز حتى نهاية الستينيات أكثر من مئة وستين رواية. والسمة نفسها تتجلى، على سبيل المثال أيضاً في المشهد الروائي الفلسطيني على حين لم يكن عدد الأعمال الروائية الفلسطينية الصادرة حتى نهاية الستينيات أكثر من نحو خمسين رواية. بلغ فيما بين عامي 1960 و 1999 أكثر من ثلاثمئة رواية على الرغم من الظروف القاسية التي كانت تصف بالوطن الفلسطيني وبالموقف الفلسطيني بأن.

## 2. تعدد المغامرات الجمالية:

لم تكن التحولات التي دفعت بالرواية العربية إلى الأمام وفقاً على المستوى الفني بل

لوات حتى كانت تتكرر بدائلها المناسبة التي غالباً ما كانت تحمل بذور فشها في داخلها، صانعة بذلك سمة تلك تكون وفقاً عليها من المشهد العالمي، وإلى حد بدت معه ومن خلاله فعالية إبداعية مفتوحة ومشرقة على احتمالات غير محدودة، ودالة على قابليتها الكثيرة للهيم والبناء دائماً، وعلى امتلاكها ما يؤهلها للتجدد والتطور دائماً أيضاً.

ولئن كانت هذه السمات جميعاً، وسواء، في ما جعل تلك الرواية الجنس الأدبي الأثير إلى جمهور القراء، على الرغم من حمى الإفصاء الذي مارسه، ومات نزال، وصلل الاتصال الحديثة لمختلف أشكال الكتابة، فبها هي أيضاً ما يؤشر إلى أن هذه الرواية نفسها هي من المستقبل بامتياز كما كانت الفن الإبداعي المعز في النصف الثاني من القرن العشرين خاصة باستمرار أيضاً. وأيس أدل على ذلك من وعي عدد غير قليل الروائيين العرب، كما أثبتت نصوصهم، أن كل تحول في حركة الواقع يستلزم تحولاً في الوعي الجملي، وأيس أدل على عدد أيضاً من بزوغ أصوات جديدة دائماً مثل عدد منها علامات في التجربة الروائية العربية من جهة، وبدايات لإيقاع جديد أو لمنعطف جديد في هذه التجربة من جهة ثانية.

## إنجازات الرواية العربية:

مهما يكن من أمر فعاليات تطهير الرواية العربية، أي نضجها من الصوب أو الخطأ وتعدد علاماتها اللغوية وتكررها أيضاً، فإنه يمكن التمييز بين مرحلتين مركزيتين في تاريخ المدونة العربية: تمتد الأولى ما بين النصف الثاني من القرن التاسع عشر ونهاية الستينات من القرن العشرين، والتي يمكن الاصطلاح عليها بمرحلة النشأة والتأسيس، وتمتد الثانية ما بين نهاية الستينات إلى الآن، والتي يمكن الاصطلاح عليها بمرحلة التجريب والتفصيل.

كانت الستينات إباناً بتحويلات جذرية في التجربة الروائية العربية، فعلى الرغم من محاولات التجديد التي أبدأها عدد من الروائيين طوال المرحلة الأولى، فإن تلك المحاولات لم

تجاوزت ذلك إلى المستوى الفني الذي بدت الطقود الثلاثة الأخيرة معه مواءمة بالجديد دائماً، ولا تغطي أجزاء بعضها من الجغرافية الروائية العربية، أو جلا بعينه من الروائيين، أو روائياً بعينه فحسب، فعلى حين كانت فعاليات التجريب حتى نهاية السبعينات وفقاً على أجزاء محددة من المشهد الروائي العربي، مصر وسورية والعراق خاصة، امتدت تلك الفعاليات، مع نهاية التسعينات، لتشمل، وبمنسب متفوتات، الأغلب الأعم، من الجغرافية الروائية العربية. وعلى حين كان نتاج السبعينات يوحى باستفاد مجمل أشكال التجريب، تمخض نتاج التسعينيات عن مخاضات فنية أكثر جرأة، وعزز نتاج التسعينيات الثقة بمستقبل الإبداع الروائي العربي.

فمن تجنيد الواقعية ومنوطة المقتصر بأشكاله كافة، كما في "التفتيح" و"معرفة الزقاق" لرشيد بوجرة، و"الخيز الحافي" لمحمد شكري، وفي غير رواية لغالب هلسا: "الضحك"، و"الخصامين"، و"السؤال"، و"ثلاثة وجوه لبيداء"، ورواية سميرة الصانع: "حبل السرة"، إلى استئثار العجائبي والقرائبي كما في: "الشيوخ ومغارة الدم" لنذير العظمة، و"كوابيس بيروت" لفددة السنان، و"فريوس الجنون" لأحمد يوسف داود، فالأسطوري كما في "الأنهار" لعبد الرحمن مجيد الربيعي، وفي

أعمال هادي الراهب: "القتال"، و"خضراء كالمستنقعات"

و"خضراء الحقلون" وفي "الحفظ الأثافي" لوأيد إخلاصي، و"طائر الحوم" و"إنالة والنهر" لحليم بركات، إلى إعادة كتابة التاريخ كما في خماسية عبد الرحمن

منيف: "مدن الملح"، وثلاثية خيرى الذهبي: "التحوليات"، وديباجة نبيل سليمان: "مدارات الشرق"، و"فقر الطوفان"

ظهر بركات

لمسوحة خريص، إلى استبهم سره المتصوفة كما في الأغلب الأعم من أعمال جمال الغيطاني: "التجليات"، و"رسالة في الصبابة والوجد"، و"شطح المدينة"، و"هاتف المغيب"، و"خمسبات الكرى"، إلى استبهم التراث كما في: "الواقع العربي في اختفاء سعيد أبي النحس المتشكك" لأميل حبيبي، و"النقير والقيامة" لفرج الحوار، و"المقامة الزميلة" لهشم غرايبة، إلى استدعاء الموروث الحكلي من التاريخ والسرد الشعبي، كما في: "ما تبقى من سيرة الخضر حمروش لواسيني الأعرج، إلى الاستفادة من تقنيات الصحافة والسيميما والتوثيق، كما في: "ذات" لصنع الله إبراهيم، إلى تقويض خطية الزمن، كما في: "امرأة لفصول الخمسة" لنبلي الأطرش، أو "رواية الحسن" أو "المنيا رواية"، إلى "رواية الضد" كما في: "أحياء في البحر الميت" لمؤنس الرزاز يوسى ذلك كثير مما يؤكد أنّ الرواية العربية "أم تعرف منذ مخاضها الصير المهلدة في تحرير نوعها من هومة النوع الأدبي الواحد، أو الاتجاه الأدبي الوحيد، أو التقنيات الثابتة" (2)، ومما تجلت معه ومن خلاله حاضرة حقبية لمختلف انجازات الإنسان من مغاراته الفكرية الأولى إلى الراهن، وحقل شاسع الإمداد للتجريب وعليلة السائد.

### 3. بروز الصوت النسوي:

أثبت المشهد الروائي العربي طوال تاريخه، وفي الطقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين والسنوات الثلاث الأولى من هذا العقد خاصة، أنه مشهد متجدد، وإذا كان من أبرز ما ميزه في مرحلته الأولى ترجع الخط البياني المحدد لمساره بين الحاضرات حادة، ومتعززة أحياناً، فإن من أبرز ما ميز هذا الخط نفسه في المرحلة الثانية ليس تصاعده الدائم فحسب، بل إفساحه أيضاً عن سمكين تكادان تكونان خاصيتين به: حضور الصوت النسوي فيه بقوة، ثم كفاءة عدد غير قليل من التجارب الروائية النسوية في صياغة مشهد جديد لم تعد المكثفة الممنوحة للمرأة العربية المبدعة





سميحة خريس

ويوسف خليل وأمير تاج السر من السودان، وسلم حميش من المغرب، وقاسم توفيق وإلياس فرحوخ وسلم التحسني وهشم غرابية من الأردن، وممدوح غزام ومحمد أبو محروق وشعبان ونوبس وسامير علمودي من سورية، وسواهم ممن اشترت إليهم في موقع سابق من هذا البحث، وممن أكدت نصوصهم ونصوص هؤلاء أن المشهد الروائي العربي متحرك ولا يعرف الثبات عند أسماء بعينها أو تجارب بعينها أيضاً.

## (أ) . عوامل تجديد الرواية العربية:

تتجزأ الرواية العربية مستطيلها كما انجزت ماضيها وراهنها بمسائلها الداعية لأدواتها وتقنياتها، وقبل ذلك للواقع الذي تسخر عنه ويتحرك في مجاله، ثم بجفورها، الدالب أيضاً، في التراث

السردي ليس من أجل تاصيلها لكتابة تشير إلى نفسها ولا تشير إلى سواها فصعب، بل أيضاً من أجل تثبيتها في الوعي الجمعي العربي، بوصفها جزءاً من الهوية الثقافية العربية وليست هدى لإنجازات الآخر أو تابعة له. ولكي تحقق الرواية العربية لنفسها ما يلي:

## 1. وعي الروائيين العرب

### بالمناهج والنظريات النقدية

#### الحديثة:

بمشتتات ليست كثيرة، فإن إجابات معظم الروائيين العرب في حواراتهم وشهاداتهم لا تتضمن في داخلها أية إشارات

فيه هامشية، أو تزيينية، حسب نكك الأعرجي، بل مخلة دالة على أن الإبداع النسوي مقنن قاتل في حركته، وفي وسائل تجديده لنفسه على غير

مستوى. فبالإضافة إلى الأصوات النسوية التي اشترت إليها أنفاً (غلاة السماء، وسيرة المقيم،

وسميحة خريس، وأيلي الأطرش) وسواها، برزت أصوات: أنيسة عبود وأميمة الخش وماري رشو وممر بزيك من سورية، وهدي حسيمن من العراق، وفروز التميمي من الأردن، وميرال الطحاوي ونجوى شعبان ونورا أمين من مصر، ويسمينة صالح من الجزائر وفوزية شلابي وشريفة القيادي من ليبيا، وهدي ونجوى بركلت وعلاوية صبح وإلهام منصور من لبنان وعروسية الناقوتي ومسعودة أبو بكر من تونس، ورجاء عليم وأيلي الجعني من السعودية، ودلال وشعاع خليفة من قطر، وفوزية شويش السالم من الكويت، وسوى ذلك.

وإذا كان ذلك كله، وسواء كان هو ما جعل التجربة الروائية العربية فضاء مفتوحاً على الاحتمالات دائماً، فإنه وسواء ما يجعلها فضاء واحداً بالاحتمالات أيضاً.

## مستقبل الرواية العربية:

كسر المشهد الروائي العربي في العقد الأخير من الألفية الثالثة والسنوات الأولى من هذا الطلح عدداً من أبرز الروائيين العرب (يوسف إدريس، وجبرا إبراهيم جبرا، وإميل حبيبي، وغالب هلساء، ومونس الرزاز، وعبد الرحمن منيف، وبهاء طاهر، وزيد مطيع فماج، ومحمد زغلاف، وغالب طعمة فرمان، ومحمد شكري، وأديب نحوي)، وتضخمت السنوات نفسها عن أصوات جديدة تمكنت، بإبداعها وفي وقت قصير نسبياً، من اجتذاب أنظار جمهوري القراء والنقاد إليها، وعزّزت، بإبداعها أيضاً القول بخصوصية هذا المشهد، أمثال: عزت القحطاني من مصر، وزبيح جابر من لبنان، وصالح الدين بوجاه من تونس،

الإبداع، وتعددت، بفعل تلك الثقافة، احتمالات المستقبل التي تنتظرها، والتي تجعل منها بآن أينة شرعية للمرحلة التاريخية الجمالية التي تنتمي إليها. لقد انتهت، وربما إلى غير رجعة، الأطروحة القائلة بأن النقد فعالية قائمة بنفسها كما الإبداع فعالية قائمة بنفسها، فكلهما شرط للأخر، وليس تابعا له.

وكلهما أيضا جزييتان في أرخبيل مترامي الأطراف هو الفن الذي يستهدف المعرفة كما يستهدف الترفيه الجمالية.

## 2. سعة المخزون المعرفي بإنجازات الرواية العالمية:

كما لا تتضمن حوارات معظم الروائيين العرب

هاشم غرايبة

وشهاداتهم أية إشارات إلى حمولة معرفية واضحة بالمناخ والتفكير النقدية تتجلى الصلة نفسها فيما يتصل بإنجازات الرواية العالمية، وأحيانا بإنجازات الرواية العربية أيضا. ولئن كان مسوغا لتعليق أولئك في هذا المجال بتحرير الإبداع العربي من كونه صدى لإنجازات الأخر إلى كونه إبداعا عربي الوجه واليد واللسان، فله فما لا يبدو مسوغا أن يكون البيت الروائي العربي موهب النواظ أمام تلك الإنجازات، أو أسير إنجازات سقفة فحصب. فالرواية العربية التي أحدثت، في العقود الثلاثة الأخيرة خاصة، تحديا في الذائقة الجمعية العربية التي ظل الشعر يترنح على عرشها طوال أربعة عشر قرنا تقريبا، فاستجفت بذلك، وبسواء، صفة "كديوان العرب في القرن العشرين"، ثم يكن ممكنا لها أن تحقق ذلك لو لم تشرع نوافذها على إنجازات الرواية العالمية، ولو لم تستمر تلك الإنجازات استثمارا دالا على كفاءتها العالمية بل القواعد العقلية لمبدعها، في امتصاص مختلف

إلى حمولة معرفية واضحة بالمناخ والتفكير النقدية، وأحيانا بالفنجز النقدية العربي نفسه وإلى حد تبدو نصوص الكثير منهم معه بوصفها نتاجا للمكون الأول فحصب من المكونين الجليلين والمركزيين للإبداع: الموهبة، والثقافة، أي للموهبة وحدها التي عادة ما تعبر عن نفسها في عمل إبداعي واحد ما يلدت أن يتشامل بهيئته الأولى في الأعمال اللاحقة.

وعلى الرغم من أن عددا من الروائيين الطود الثلاثة الأخيرة مارس نقد الرواية، وسواها من أجناس الأدب الأخرى، فإن النتائج (النقدية) لأولئك غالبا ما كان أصداؤا لو عيهم هم بمضى الإبداع ووطنانه وليس نتاجا للنقد بمفهومه العلمي، أي ما يصدر عن حصيلة معرفية بإنجازات النقد وما تتجلى الممارسة النقدية معه فعالية دالة على سعة المخزون المعرفي لمنتجها بتلك الإنجازات من جهة، وبسواها من محلول المعرفة من جهة ثانية.

ومهما يكن صحيحا أن المبدع عامة، وليس الروائي وحده، مضى بالقدح الإبداع قبل أن يكون مضى بنظرياته، فإن الأظفر صحة أن تجديد الأول لنفسه لا يتحقق بغياب الثاني. فالمبدع الحقيقي هو ذاك الذي يذاب على تزويد نفسه بالمعرفة، والروائي المبدع خاصة هو ذاك الذي تكون إنجازات النقد بالنسبة إليه كالحملة إلى المومن، أي وجدها للتفطير. إن الموهبة التي تتكفي بنفسها لا تعد إنتاجها لأدائها ووسائل تعبيرها وتقنياتها فحصب، بل تحكم أيضا على نفسها بالبطالة التي تبدو نصوص الروائي معها كما لو أنها نص واحد وقد تكتف بعلمات لغوية مختلفة.

وبهذا المعنى، فله يمكن القول: كلما اتسعت ثقافة الروائي العربي بإنجازات النقد أطلقت الرواية العربية نفسها في فضاءات

صنع الله إبراهيم

الاجتماعي بسبب روايته "قوارب جبلية" (2002) التي ما ابرز الفصحى عن حضورها في المكتبة، حتى انضحت وزارة الثقافة قراراً بمصادرها، بعد ان رفع عدد من القراء الشكاوى المطالبة بحجب المواجهة التي منحت لتداولها، ولم تكد تمضي ايام قليلة على قرار الوزارة حتى اصطر الاهدل الى القرار خارج وطنه (5).

لقد قفز القشر من النصوص الروائية العربية مصالحي المقدس، فمكن بسبب ذلك، الجنس الروائي العربي من ثوبا ملكه

عبد الرحمن منيل

لافتة للنظر وجديرة بالتقدير في الحركة الثقافية العربية. غير انه على الرغم من وفرة تلك النصوص قبل النتيجة التي انتهى صبح الله ابراهيم اليها سنة 1992 ما زال تلمس الى الان حضوره في المشهد الروائي العربي، اي قوله "لقد قامت الرواية العربية بمغامرات شتى، وقدمت لنا عددا غير قليل من الابداعات المتميزة لكن من الإنصاف ان نعترف بان دروبها كثيرة لم تنظر بعد، وان طفر الحيالي ما زال عاجزا عن التحليق عاليا في مواجهة الاسوار التي تحصنت خلفها السلطة الدينية والسياسية، وبما رالت التجربة الجنسية اكثر التجارب حميمة وتكرارا وتقليدا، يصابى عن التناول" (6).

وتأسيسا على ذلك، فإن ثمة الكثير مما ينتظر الرواية العربية في هذا المجال، اي مقارعة المقدس، والتمرد عليه، وتقليب ارادة التثوير على ارادة السلطات المستبدة. وليس غلوا نقول ان ما يجعل هذه الرواية جديرة الانتماء الى المرحلة التي سنجر فيها، كما كانت جديرة بالتمسكها الى المراحل التي اجتازت فيها، هو لاد ميدها على الطهر في طيف الاستبداد: السياسي، والديني، والاجتماعي، وعدم امساعها لمجمل أشكال التثوير المعقولة لتكظم الحصري عذرا، وابتكار الهوامش المعاصية التي تعكسها من قول ما تريد ولكن

مغامرات الجنس الروائي ايا كان مصدر ذلك الجنس من جهة، وايما كملت المراجعات الفكرية والجمالية لتلك المغامرات من جهة ثانية وليس ادنى على ذلك من الدور الذي بهضت به الواقعية المسرحية، في امريكا اللاتينية خاصة، في تحرير الكتابة الروائية العربية من جفاف الواقعية التي ارتنست لها طويلا، اما بالاستلهم او الاستعفاء، او الانقياس، او التفل (3).

ان استثمار انجازات الآخر لا يهي تبيعة له، او الغاء للهوية، بل هو شكل من اشكال الوعي بضرورة بناء الذات مهما تكن مصادر ذلك البناء ووسلته، وهو، بل، فعالية دالة على انفة بحصانة هذه الذات ضد محاولات الاستعلاء او الهزيمة، او لإقصاء من التاريخ. لقد شيدت الرواية العربية هويتها حينما يتفهم مديروها تحولات الرواية المعاصرة، ليس رغبة في تقليد هذه الأخيرة، او النسخ على منوالها، او القاء أثرها، بل في تشييد صخرة روائية عربية تنسج من ميثاقاتها في المشهد الروائي العالمي.

### 3. مناوئة المقدس:

تمتلك الرواية العربية، ولا سيما في الطود الثلاثة الأخيرة، فعالية تعرية وتفكيك ومقاومة للمقدس بأشكاله كافة: السياسي، والديني والاجتماعي، وبسبب ذلك تعرض الكثير منها الى المصادرة، بفعل الرقيب السياسي، حيفا، والديني احيانا ثانية، والاجتماعي احيانا ثالثة، او بفعل هؤلاء الرقباء الثلاثة احيانا رابعة، ومن أمثلة ذلك رواية الجزيري الحبيب السالح: "زمن التمرد" (1985)، التي لوحتت من الرقيب السياسي الجزائري، فامرت وزارة الثقافة بحجبها من المكتبات واغدا بحجبها، بسبب خرقها الصمت المحظور سياسيا خاصة وأخلاقي وديويا عامة، بتعبير السالح نفسه الذي اصطر الى ابقاء روايته الثانية "الخيالة" على المخطوط بعد "التحفظ على نشرها بسبب مخوفة موضوعها الذي ومن الثوابت (4)" ومن أمثاله ايضا ما تعرض له الروائي اليمني وجدي الاهدل من اذى الرقيب

على نحو جمالي،  
تتخصص فاعلية الحفر،  
مع ومن خلاله، مع فاعلية البناء على  
المستوى الفني.

إنَّ أطروحة أنوار الخراط القليلة إنَّ  
"أرداهار الرواية" يكثر بالتحكم المبالغ  
المحظورة لا تقتسب أهميتها من صوابها  
فحسب، بل من صلاحيتها للمستقبل أيضاً، ولا  
سبب في الواقع العربي الذي تتورم فاعليته  
الاستبداد فيه بدلا من أن تتقدم أو تتلاشى، ثمَّ  
من أصم ما في دخلها أبرد مهفات الإبداع  
استجلاء المسكوت عنه في المدونات الرسمية،  
وتفكيك ذهنية التجريب التي تستند بالمثل  
المستقبل أو المكون خاصة، وتغريه الأعراف  
والتقاليد المصداقة لتقدم المجتمع وتقره،  
ومعنى ذلك أننا على الإبداع علمه، وليس الفن  
الروائي وهذه، امثلة التمام عنه والجهر به.

#### 4. التجريب:

نعم التجريب بدور مهم في تجديد  
الرواية العربية لنفسه، وبفضله استطاعت هذه  
الرواية تحقيق قفزات نوعية في سرورتها  
الجمالية، وجرت عن استجليات الجنس  
الروائي علمه، أكثر من سواء من أشكال  
الإبداع الأخرى، لمختلف مغمرات الإبداع على  
مستوى التخييل أحيانا، وعلى مستوى الشكل  
أو البناء أحيانا ثانية، وعليهما معا أحيانا  
ثالثة، وقد كانت هذه الرواية قد انجرت ما  
انجرت في مثل التجريب وفي مجتهه خاصة،  
فلن هذا الحقل نفسه هو ما يتيح لها إضافة  
المزيد إلى ما سحرت، وهو أيضا ما يحدد  
احتمالات المستقبل الذي ينتظرها، وما يمكنها  
من ابداع مدونتها الخاصة

وما يبرز أهمية التجريب ودوره في  
تجديد الرواية العربية من العلامات الفارقة في  
تاريخها كانت روايات تجريبية، نأت بنفسها  
عن شرك التقديس الذي استسلم له سواها من  
الروايات، وعارضت الثالث بالمتحرك،  
والمكون بالمكون، والمثل بالمثل،  
وحقق مبدعوها بامتياز ما كان  
"ج. هيلز مير" انتهى إليه من أن

الكتابة السردية الجفيرة بتمتمتها إلى تاريخ  
الآداب هي تلك التي "توقع القوي في كل  
القوانين والتقاليد التي قد تعيقها شكلا ومضمنا  
محدودا" (8).

ومهما يكن صحيحاً أن مصفر تجريب  
هذه الرواية قد استنفدت أو كادت، وأن ما  
ستحاوله في هذا المجال يكاد يكون محظورا في  
مصفر بعينها، بمعنى أن هوامش التجريب  
لديها، بل لدى مبدعيها، لن تتجاوز تقويم ما  
انتهت إليه سابقتها، فهي ثمة الكثير من  
التواضع التي لما تشعل هذه الرواية منها بعد؛  
فما حاوله المصفر الروائي من جهة، وما لم  
تمتد إليه يد التجريب من جهة ثانية فهي  
القراءات السردية العربية على سبيل المثال،  
وسواء من أشكال الإبداع الأخرى، حران هائل  
من مصفر التجريب التي يمكن للروائي العربي  
أن يقضي بها بوصفه، وأن يوصل من خلالها  
لإبداع روائي له هويته الخاصة به ومن تلك  
المصادر، بالإضافة إلى مكونات الشكل (اللغة،  
والشخصيات، والفصاء، والمظهر السردية):  
أسطورة المنطقة (الأدبية، والفكرية،  
والكيميائية) (9)، والمؤنويات السردية القديمة  
(الحكاية، والفخر، والمقامة، والمزمار،  
والشجرة...)، والموروث الشعبي (السير،  
والخرافة، والأغنية)، وسوى ذلك مما  
استثمرته هذه الرواية ولما تزل مناطق  
سهجرة منه، وما لم تستشره بعد ليس على  
المستوى الحكائي فحسب، بل على المستوى  
الفني الجمالي أيضا.

لقد أحس محمد برادة حين شبه الفن  
الروائي بشهراد التي لا تستطيع الاستمرار  
في الحياة لا بقدر ما تتبرك من وسائل  
الحكي (10)، فقلل الذي لا يسفل أدواته  
ووسائله وتقنيته دائما لا يتيح قطيعة مع  
المرحلة التي صدر فيها فحسب، بل يتيح قطيعة  
مع المستقبل أيضا.

إنَّ أصم الرواية العربية مهنات كثيرة، من  
أبرزها تعزيز مكنتها بوصفها الفن الأجاس  
الآتية العربية على التقاط توترات الواقع  
وحركته، وعلى العرس على الجوهري فيه،  
وهي لن تحقق ذلك إذا التفتت بما أنجزته، وإذا

يعمى الممارسة الثقافية، وسواءها فنية، فما لا يبدو مموعاً استمرار تلك القطوعة بين كليهما لقد أكد كثير من الروائيين العرب أن نقد تجربتهم لم يقدم لهم شيئاً، ولم يدفع بهم إلى التطويل في منظومة وعيهم للفن الروائي، وللابداع عامة، على الرغم من وفرة الدراسات التي عثرت بنتائج خصص، وعلى الرغم أيضاً من أن بعض تلك الدراسات أجراها أكاديميون مفتصرون في نقد الرواية. ونحن نحلف أن استمرار تلك كهدا في الحياة الثقافية العربية لا يضي عركة الإبداع عى النقد فحسب، بل أيضاً، تطعلا لحركة ثقافتها أولاً، وبمعاف في القطوعة بين كليهما ثانياً، وتبينت لتلك الألقاء والنقي ثقتنا الأمر الذي كل طراد التكمسي قد تنبه إليه في وقت مبكر مسبق في بحثه المهم: "مشروع رواية نقدية عربية تارواية العربية" الذي تلمس فيه، بحق، مرجعيات تلك القطوعة وأسبابها (12).

إن الإبداع شرط لازدهار النقد، كما، أن النقد شرط لازدهار الإبداع. وبهذا المعنى، فإن مستقبل الرواية العربية ونقي الصلة بمستقبل نقدها، بل بمستقبل وعى الروائي والنقاد العربيين بل الإبداع والنقد فعليتان متكاملتان. ويمكن أجمال أسباب نهوض النقد الروائي

العربي بما يلي:

- إعادة النظر بواقع الدراسات العليا في الجامعات العربية
- تحديد عواض النشر في الدوريات الثقافية العربية
- تحرير الممارسة النقدية من أوام التمجيد لاصوات إبداعية بعينها وتهميش مواها.
- تثبيت قيم وتقاليد في المشهد النقدي.
- تضليل النقد.

## 6. استثمار وسائل الاتصال الحديثة

تقته الروائي المصري بهاء طاهر، قبل نحو عقد ونصف من الآن، إلى أنه إذا أريد للكتب العربي "أن يحقق رسالته ولوره باعتباره راندا في حركة المجتمع نحو التغيير... فإنه لن يتمكن من تحقيق ذلك إلا بوصوله إلى وسائل الإعلام الجماهيرية واستغلالها لكي يعبر عى رايه ولكي يصل إلى جمهوره

لم يجد مبدعوها في البحث عى أشكال وتكتيات جديدة لا تكفي بتكويض عادات الثقافية فحسب، بل تتجلى ذلك أيضاً إلى جعل هذه الثقافة فعالية مفتوحة تتحد احتمالاتها بتعدد فعاليات البحث نفسها.

## 5. ازدهار الحركة النقدية:

طشما شك معظم الروائيين العرب لمرعة النقد الجاد (11)، وطالما ردد كثرة منهم لا يتابعون الحركة النقدية العربية، معطين ذلك أحياناً كذيلة، ومكتفون بالتعبير عن برهم بتلك الحركة دون تحليل أحيانا أكثر. وإلى حد بدأ أن شمة قطعية، أو ما يشبه القطعية، بين الروائي

العربي والنقد المعنى بالرواية العربية. ولعل أكثر الإشارات الدالة على تلك القطعية "أزراء" بعضهم للنقد الأدبي عامة، وليس للنقد المعنى بالجنس الروائي وحده، ولعل أكثر تلك الإشارات جهراً بذلك رصاصة الرحمة التي أطلقها حنا مينة، ذات يوم في لقاء أير طاب، الفضائية، على

مجلد النقد الروائي العربي، أي حوزما قلن: "ليس لدي نقد ولا نقد"، معزراً بذلك ما كان على الجندى وصف به نقد الشعر في سورية: أي أنه بلا طعم، ولا راحة ولا لون.

واسمة المشر أنها انفا دي أزراء النقد، ليست وفقاً على أعلام الرواية العربية، بل تمتد لتشمل الاغلب الأعم من كتب هذه الرواية في الأغلب الأعم من الجغرافية العربية أيضاً، مهما يكن من أمر صلتهم بالإبداع، ومن أمر امكافة التي حظي نتائجهم بها في المشهد الروائي العربي. ومن انتماهم هم انتمهم إلى حقل المعارف أو الفترات. وليس كل تلك السمة م يمتزجها حيقاً، فكيف الحوار بين الرواية العربية ونقدها حسب محمد براءة، وضالة النقد المؤسس على زاد معرفي كلف



جد الرحمن محمد الربيعي

الطبيعي" (13).

إن وسائط الإعلام الجماهيرية الحديثة معها على نحو اتق، ولأسبما شبكة الإنترنت، تمثل، بالتمعية إلى الرواية العربية، مدخلا واسعا إلى المستقبل، وتمتدتها من تحقيق إنجازات كثيرة من أهمها وصولها إلى قطاعات واسعة من القراء داخل الوطن العربي وخارجه، وتقصص تلك الوسائط عن أهميتها وقيمتها ودورها في هذا المجال من خلال المفارقة الملائمة للنظر بين حجم انتشار الكتاب وحجم مستخدمي شبكة الإنترنت، فهي حين لم يتجاوز عدد النصح التي تطوع من أي مجموعة قصصية أو رواية في الوطن العربي، حسب تقرير للتمعية الانشائية العربية لعام 2003، ثلاثة آلاف نسخة في الحد الأعلى، بلغ عدد مستخدمي شبكة الإنترنت من العرب حتى نهاية 2003 نحو اثني عشر مليوناً (14).

وغير خاف أن يعني إثارة استياء عدد غير قليل من أولئك إلى الإبداع الروائي العربي وتحفيزهم على متابعته نشر الأبداع أيضاً. وغير خاف أيضاً أن الإبداع عساة، أي كان الجنس الذي ينتمي إليه وليس الرواية وحدها، الذي سيكتفي في المستقبل بالكتاب وحده وسيطاً بين منتج ومستهلك لن يحكم على نفسه بتصديق مجالات النشر فحسب، بل بطبيعته مع العصر من جهة، وبضعف تأثيره من جهة ثانية.

## 7. تفعيل الأنشطة المعنية

### بالإبداع الروائي:

يلتزم الأغلب الأعم من الأنشطة المعنية بالجنس الروائي العربي، على غير مستوى وفي غير مكان من الجغرافية العربية، بسمات مركزية ثلاث: الانتقائية، والاعتباطية، والوظيفية. ونس كان من أبرز مظاهر السمة الأولى إلحاح معظم الإصبياء على معظم تلك الأنشطة، وصناعها، وعزابيها، وسدنتها، على تكريس المكورس وتثبيتها، وإقصاء سواه، فنن من أبرز مظاهر الثقوية ضعف

الإعداد الذي سبق كثيرا من تلك الأنشطة ويوظفها ويخلص بها على نحو علمي دقيق تؤدي معه ومن خلاله الأهداف المرجوة منها، ولعل من أبرز مظاهر الثالثة غلبة الطابع الوظيفي على الكثير أبص من تلك الأنشطة التي عكبا ما يسعى المنظمون لها إلى تنفيذ خطط وبرامج فحسب.

لقد شخّص الروائي العراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي حال الكثير من فعاليات الثقافية بوصفه للأصبياء على الكثير منهم بأنهم أشبه ما يكونون بـ"قذيفة تصير الآخر وتقتله إن استطاعت ما دام خارجاً عنها، وبعض هذه القذائل خطير، له فروعه ووسائل علامه ومغيروه ونواته وكلمة السر وله ديكتاتوريته، رغم أن إبداءه يدعون ديمقراطية يلغونها في الفعل والممارسة" (15).

وغير بعيد عن ذلك ما انتهت الرواية الأردنية لنس الأفرش إليه من أن الكثير من تلك الفعاليات رهـ "بمراجـ الوظيفيين أو اللجن التي تمتك الاختيل والتحديد تكرر وتستولي على الدعوات وتورعها رافاً، فصار المشاركة صكوك غير العلاقات الشخصية ومراجها، وتبالا للنداء، (وشولني اشيلك).. وتكرست بجوم رسمية بحكم الموقع أو السيطرة أو العلاقات لا بحكم الإبداع" (16).

إن الأغلب الأعم من المؤتمرات، والندوات، والسرحدات الثقافية العربية، ومنها المصن بالرواية العربية، وبموجب متفاوتة فيما بينها، ففعالية تريبية وليست جوهريه، ولذلك فمن الرع القول أن مؤتمراً ما، أو ندوة ما، أو سرحدات ما، في هذا المجال، أي الإبداع الروائي العربي، النجر

أصالة، من نوع ما أيضاً، إلى هذا الإبداع خاصة، وإلى الحركة الثقافية العربية علمية واستمرار حال متخفة بتلك الاحتفالات جميعاً، ويسواها، لا يقتني بتطليل وقلقل تلك المؤتمرات



هاني قرايب

نويس، حسب "ملفيل"، "فعل تصوير لحسب دل مقفومة ايضاً (18)، ولذلك مثل نتائج الكثير منهم شاهد عقل على ما كل شخص جسد الواقع العربي من اسئلة، ولذلك ايضاً اسهم ذلك النتاج في تعريف مكافة المجتمع الرواسي في الحياة الثقافية العربية، وقدمت هذه لصعدة على الدور الذي يمكن ان يلعنه به الفن عامة في معركة التثوير والتغيير.

ان المتنتج للمعجز الرواسي العربي، في الفترة المشر ايها انفا، يخلص الى ان الرواسي العربي لم يكد دغ شيئا من الموضوعات التي كان الواقع يثيرها حوله من هزائم ومكبات وقمع واستبداد على المستوى السياسي، الى اسئلة الذات والهوية على المستوى الفكري، الى تحولات البيئة المجتمعية العربية وانما تلك التحولات في الوعي على المستوى الاجتماعي، وسوى ذلك شأ كل يصنف بواقع، ويتفاعل دخله. ولكن كل ما يمتثل في الراي من احداث وقضايا ومشكلات ومورفت، على غير مستوى (سياسي، واجتماعي، واقتصادي، ومعرفي، وتربوي...) ويسبب عوامل مختلفة داخلية احياناً وخارجية احياناً بكثر، يرهن بتحولات قد تكون جذرية في السياسة، والمجتمع، والاقتصاد، والمعرفة، والتربية، و... فان الابداع العربي عامة، ونويس الرواية وحدها، سيجد نفسه في مواجهة موضوعات جديدة لن تكرر، على الرواسي خاصة، ان يكون بحق، حسب "د.ه. لوزاين"، قديماً، وعالماً.

وفينسوقا، وشاعر (19)، وسواهم، فصب، بل فاعلا مركب ايضاً في متفهمه بعض الواقع، واستلهاء مرجعيات الاسئلة التي يثيرها، وهوامش الاجنبية عليها.

وعلى الرغم من  
أن الابداع عامة نويس

العدد

19

2006

جبرا ابراهيم جبرا

والشبوات والمهرجانات فصب، بل تكرر ايضاً، ظل الحقيقة بدلا من الحقيقة نفسها، ويتلصص بواقع بدلا من الاصحاح عنه، والجهر به. ونويس رهسا ان اعادة النظر الجذرية في ذلك كله، وفي سواه مما يفتك بالابداء الثقافى العربي على هذا المستوى، يمكن ان تحدث تحولا نوعيا في اداء الرواية العربية، وفي مسها جوار مرورها اللازم الى المستقبل.

## (ب) . حقول التحديد:

إذا كان لكل نص مبدئ مكونان مركزيان: حكاية وخطاب، أو حكاية وحبكة، أو متن ومبنى، أو مستوى وشكل، أو ما تواتر من علامات لقوية أخرى في نظريات السرد تحيل اليهما، فهن ثمة حقلين مركزيين ايضاً يمكن للرواية العربية ان تتحرك في مجتمهما مستقبلا، بل ان تطور ادعاءها عبرهما لكي تكسب شرعية انتمائها الى هذا المستقبل نفسه، هما:

ارتبطت الرواية العربية منذ نشأتها بحركة التثوير العربية (17)، وبذلت في مراحل مختلفة من تاريخها ومن خلال وعي معظم مبدعيها بان الفن رسالة، كفاة عالية في تفكير الواقع، وفي الفوص عليه، والنقطة الجوهرية منه. وكان للواقعية، بمفهومها المفدى وبتياراتها المركزية التقليدية، والاشتراكية، والصحوية، دور مهم في تعبير الكثير من تصوصها عن النسل الاجتماعي لاسيما الاقتصادي والثقافي الدال على المرحلة التي صغرت فيها من جهة، وعن القوى التي كانت تصبب ايقاع تلك المرحلة من جهة ثانية. وإلى انحد الذي بدا الكثير من تلك النصوص بمة ايضاً وثق، أو سجلات، أو مفونات البية عن الواقع، أو ثبوتاً قويا، توفر للمرخ، وعالم الاجتماع، وسواهما، مواد معرفية كبر مباشرة للاحداث، والقيم والافكار، والقوى التي كل يمرور بها ذلك الواقع، وللمركزي من الاسئلة التي كانت تصظم فيه وحوله، ولا سيما لما تهمله المفونات الرسمية عاده.

لقد أثبت معظم الرواديين العرب، في الثلث الاخير من القرن العشرين خاصة، أن الابداع

بديلاً لشيء آخر سواء، فإن ما يضطرم في قلب هذه التحولات نفسها من اشارات الى افكار، وقبر، و قوى جديدة، سير على التعبير الروائي العربي على الخط عبقاً في الواقع، وعلى الالتفات الى الجريبات والتفاصيل المكونة له، ولا ميت اذا ما اراد ترميحه بوصفه صميم الجماعة في المستقبل كما ان ضميرها في الماضي وكما هو في الراهن.

وإذا كن صواباً القول ان "المجتمع يرى في الروائي لا محرك فقط للفعل... بل محركاً للعلم أيضاً" (20)، فإن من أبرز المهمات التي تنتظر الروائي العربي في المستقبل، وفي هذا المجال، تكوين الوعي، والإعلام من شأن الحقيقة، وتسييد ارادة التعبير، بوصفها جميعاً الوعي والحقيقة، وإزالة حوامل مركزية للفعل والعلم معاً.

## 2. التفتيات:

لن كان التجريب، في احد وجوهه، يعني تجديد وسائل التعبير، واشكال الكتابة، وعدم الانصياع للمتوثر من التكتيات، والتمرد عليها، وخلخلتها، فانه، بان، يعني تمييزاً لما تم أنجزه من تلك الوسائل، والاشكال والتكتيات.

لقد قدمت التجربة الروائية العربية الكثير من النصوص الدالة على وعي الروائيين العرب من الإبداع بعنصر الواقع، ولا يحكيه، بل يعيد بناءه على نحو فني، ويحوّله الى واقع نصّ له قواسمه الخاصة، وبان أهمية النص لا تكمن فيه بقوله فصيح، بل في طريقة لطرق صوغ هذا القول ايضاً. ومن أمثلة ذلك تجربة فصيل كنعاني، وجعل النقطتي، وإبراهيم الكوي، ووليد الخلاصي، وإبراهيم نصر الله، والميلودي شحوم وواسيني الأترج، وصلاح الدين بوجاه، وفرج الحوار، وموسى الرزاز، وسميحة خريس، وهاتم خرايبة، وسواها من التجارب التي بدا أنّ كل نص جديد من تصويص مبدعها إضافة حقيقية الى ما سبقه، وتأسيس للنص اللاحق.

غير أنه على الرغم من مجمل الاتجاهات التي حفلتها التجربة الروائية العربية، فانه، الى الآن على الأقل، لم تؤسس مدوّنتها

الخاصة بها، بسبب غلبة التقليد على التعبير. وعلى الرغم ايضاً مما زخرت به تلك التجربة من انجازات في هذا المجال، ان الشكل، وما بدت معه ومن خلاله تربة خصبة لمعظم تحولات نظرية الرواية وتحولات الفن الروائي نفسه، ومن جراء مبدعها على استخدام مبادئ كثيرة من حقول التجريب، فإن ثمة حقولاً غير قليلة يمكن ان يشغل احتشالها، والتفتيق فيها، اصقلت نوعية الى تلك التجربة.

ان انتماء الرواية العربية الى المستقبل رهن بتغيير كتابها للنقص الجمالي، على ان فعلية التمييز تلك لا تعني استغراق في الشكل، او فعالية تريبية، بل فعالية عليها ان تمتلك داخلها ما يظنها، اي ما يعصب لصيقة بتلك الصورة التي جاءت عليها، وليس على صورة اخرى غيرها، وهي بهذا المعنى، تشكيل تجلّو قيم المعنى فيه مع قيم البناء فلا بدع، اياً كان الجنس الذي ينتمي اليه، رسالة تملأ من تأثيرها في المرسل اليه حينما تنصص الاختيار وسفنها، وحينما تكون تلك الوسائل مبنية من داخل الرسالة وليس من خارجها، اي حينما تكون مطبقة تماماً.

ولن كان من المهم الإشارة في هذا المجال الى تعريف "برخيس" للرواية بأنها: "مؤسسة اشكالية، اي أنها عمل يصنع المعالم موضع البحث والنسأل"، فانه من المهم ايضاً الإشارة الى ان الرواية العربية لا تؤم الى مستقبل لها بمعاني عن هذا التعريف، اي عن وعي مبدعها بأن الفن الروائي مؤسسة اشكالية، تتجلى مساهلة الواقع الى مساهلة التكتيات التي يمكن من خلالها مقاربة تلك الواقع على نحو فني.

وبعد، فلقد شدّد الروائيون العرب في العقود الثلاث الأخيرة من القرن العشرين والسنوات الثلاث الأولى من هذا العقد عمارة ابداعية راسخة، ودالة على إمكان انماء الجنس الروائي العربي، أكثر من سواء من الانتماءات الأدبية العربية الحديثة الاخرى، الى المستقبل، كما كانت دالة على شرعية انتمائه



بالتفصيل لكتابة لها هويتها الخاصة بها  
فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى وعي الذات في  
مواجهة معوقات التكلم التي يعانها الراهن.

إلى المصلى والراهن. ولتعزيز تلك السمة، بل  
لتأكيد صوابها لا مهابى أمام الرواسى العربى  
من أحداث تحولات فنية إجمالية لا تقتفى

## هوامش وإحالات:

- 1 - د. على الراعى، "الرواية في الوطن العربي، نماذج مختارة"، ط 1 دار المستقبل، القاهرة 1991، ص(19).
- 2 - جابر عصفور، "زمن الرواية"، ط 1، دار المدى، دمشق 1999، ص(10).
- 3 - للتوسع، انظر: د. الرشيد بوشعير، "أثر غابرييل غارسيا ماركيز في الرواية العربية"، ط 1، دار الاهلى، دمشق 1998.
- 4 - من حوار كمال الربايع مع الرواسى، مجلة "عنان"، العدد (103) كانون الثاني 2004.
- 5 - للتوسع حول مقاربة الرواية العربية للمقدس، يمكن العودة إلى: نضال الصالح "المفارقة الثقافية، دراسات في الرواية العربية"، ط 1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000. بحث بعنوان: "أسئلة المقدس والمقدس في الرواية العربية".
- 6 - مجموعة كتب "ملتقى الروائيين العرب لأول"، ط 1، دار الحوار، اللاذقية 1993، ص(20).
- 7 - مجموعة كتب، "الإبداع الروائى اليوم"، ط 1، دار الحوار، اللاذقية 1994، ص(131).
- 8 - مارتى، والاس، "نظريات السرد الحديثة"، ترجمة حياة جاسم محمد، ط 1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1998، ص(32).
- 9 - للتوسع يمكن العودة إلى: د. نضال الصالح، "النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة"، ط 1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.
- 10 - انظر: مجموعة كتب "الإبداع الروائى اليوم"، ص(238).
- 11 - انظر على سبيل المثال مداخلات: حنا الشبخ، واحمد المديني، وغالى شكري، ومحمد برادة في "اعمال و مناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين" الذي نظمه معهد العالم العربى في باريس في آذار/ مارس 1998، المنشورة في: "الإبداع الروائى اليوم"، مرجع مذكور. ولاسيما قول برادة: "طوال مئة سنة، وهو عصر الرواية العربية، لم ينظم حوار مثلام بين النقد والرواية"، ص(235). وانظر أيضاً شهادة عبد الرحمن مجيد الربيعي في "ملتقى الروائيين العرب الأول"، مرجع مذكور، ص(128).
- 12 - انظر: مجموعة كتب، "الرواية العربية، واقع وفاق"، ط 1، دار ابن رشد بيروت 1981.

- ص (253) وما بعد.
- 13 - مجموعة كتب. "الإبداع الروائي اليوم". ص (100).
  - 14 - نقلاً عن صحيفة "الأهرام" المصرية. العدد (42792). تاريخ 2004/2/3.
  - 15 - مجموعة كتب "ملتقى الروائيين العرب الأول". ص (127).
  - 16 - ليلى الأطرش. "نوم للمهرجانات والمؤتمرات". مجلة "عمان". العدد (89) تشرين الثاني 2002.
  - 17 - انظر: د. نضال الصلح. "معراج النص: دراسات في المراد الروائي". ط 1. دار البلد، دمشق 2003.
  - 18 - انظر: جون هالبرين وآخرون. "نظرية الرواية". ترجمة: محي الدين صبحي. ط 1. وزارة الثقافة، دمشق 1981. ص (143).
  - 19 - المرجع نفسه. ص (140).
  - 20 - مجموعة كتب. "الإبداع الروائي اليوم". ص (44).

## صورة الرسول العظيم في الشعر المهجري

د. خالد محيي الدين البرادعي

### صورة الرسول عند الشاعر القروي

عند الشاعر القروي نرى العروبة  
والإسلام توأمين كما عند الشعراء العرب  
المؤمنين بتوابع الإسلام والعروبة لا  
بتعارضهما. وفي معظم قصائده تتقدم الدعوة  
على جمالية الألقاء وهبة الابداع. فهو داعية  
قومي كما اسلفنا. وفي كثير من الأحيان يبسط  
اداءه لتوصيل فكرته. وجمالية لدين وجمع  
العرب في وحدة واحدة في دولة او امة هي  
جوهر وجوده. واعجابه لا يجد ولا يوصف  
بشخصية محمد رسول الله ولما تغلق قصيدة

وطنية او قومية او ذات نزعة إنسانية في  
شعره من ذكر رسول الله والاشادة بعظمته وبما  
لقمه للبشرية فهو كما يصف نفسه شاعر يتنبه  
بلمات النبي العظيم. وفي إحدى قصائده التي  
أشدها بأحد عبيد الفطر بشر أميته التي لا  
يمل من تكرارها وهي روية العروبة امة  
محررة كريمة

صليماً إلى أن يفطر العفيف بالدم

وصمماً إلى أن يصدح الحق يا

أفطر وأحرر الحمى في

وحيد وأبطل الجهاد بماتم؟

لكرم هذا العيد تكريم شاعر

يتيه بآيات النبي المظم

ولكنني اسير إلى عيد أمة

محررة لأعناق من رقي

وفي معظم الحالات التي يذكر فيها شخصية الرسول العظيم يقرنها بشخصية المسيح وكال اثنين كل واحد يدعو:

إلى علم من تسج حرمي

وأمنة في ظله أخت مريم

يكثر من البراعة جمع بين أم المسيح وأم الرسول تحت راية واحدة.

وجاءت قصيدة القروي بعبئها العروبي والإسلامي دافعة حارة في المناسبات التي تليها. فبعدما أعلن الشريف حسين في مكة ثورته على الترك عام 1916 تحركت شاعرية القروي وتدفقت حماسه في قصيدة:

(الهاشمية) التي يراها من أفضل شعره. وفيها صورة لرسول الله وهو يهتف ويأمر به في قبره لما رأي أحد أحفاده يثور على الظلم والظواهر وإذلال العرب ومحاولة تشويه نبي الله. فكان الحسين قائد الثورة يراي القروي:

ملك على الإسلام أبهى شيرة

فرت بها حين الرسول يقبر

نصر المروءة فالعيسى وأحمد

يتبادلان التهليل بنصر

واهتر حطف المجد محترأ به

فكانه حشر يتيه بصوره

لما رأي الدين الحنيف مهكداً

ورأي المهلك ممعنا في

وقتي عن التعريف ان شعراء المهاجر وعظمهم مسيحيون كانت لغة القرآن تسري في دماء أصدقائهم. كما كانت المصطلحات الإسلامية ترصع قصصهم بلجمعها تقريباً. فالقروي يقول في رثائه الملك فيصل بن الحسين:

لن يغيبك الرثاء يا سيد العرب

ويا سيد المرسلينا

يا حبيباً يطوي إلى الكعبة

البطحاء ملكاً ويستحث الظعنوا

كن جليلاً على الشنائد وأسمع

كانطبات الجفون رفقا وليلنا

والقروي يقرر ان تتسلل الاساطير في شعره من على اسم مشهورة تدور منته كملك والملك هو الله ولا يملكه.

قروي نور النبوة تكفل من الارض الطيبة مهد الكرم والمروءة.

وان جحافل الأيمان تدفقت على الظلام فصحته. وتدفع ذكر الله مائلاً الهواء الشمس. ولا ينسي ان العروبة هي حملة الاسلام وبشرته هي العالمين وهي التي مشرت النور عندما كان العرب يسيح في ظلمته:

نور النبوة فاض من

مهد المروءة والكرم

يطغى به موج الضياء

من البطاح على القنم

وتدفقت تلك الجحافل

كالخنم على خنم

## زحفت منكراً ففكر

شعره يشبه قرع الطبول والصراخ الفزاع

أم أن ميخائيل نعيمة على قدره  
الفكري كان نفسياً ما فعله الاستعمار  
الأوروبي في وطنه وكيف ادس  
حرمات أمته فأدار ظهره لذلك  
لاستعصاري في بلده وحلق في أوامره  
تة الفكرية وبين الحين والحين كان  
باء وطنه بألفاظ لا تليق بمفكر مثله.

ميخائيل نعيمة

## الله يملأ كل قم

والقروي الذي كان في هجرته يتم  
يجري على أرض وطنه من مصر وعز  
وخصران، لا تكل شاعريته ولا تمل من  
إلى المجد لاقل وإلى عصر النور الم  
ففي كل بادرة حير تهنير في وطنه يفا  
ريشته بجهرا مثملاً متغلاً وراجياً  
الضاني الجميل ليرى أمته موحدة عريضة  
الموقع والموقف، فرأى في شخص الملك محمد  
الخاص المودعاً لتفقد المجاهد الساهر على  
وحدة تراب وطنه فيخطبه من وراء الجبل  
بلغة المسمم المومخ المورخ  
بشراً عما الاحديث لاأطير ناشوي  
بذكرك المسلميل سيرة طلائع الملوك لها وشغل  
بكل سلم جنيل:

## حملك اسم الرسول لك جميل

مؤنن بقبيلته ههه

وعبارات التوحيد والهدى والنور تكففت  
في شعر القروي وغير كل فصائده حتى  
ليحسبه بقرا القرآن قبل كتابة الشعر. فالحديث  
الشريف الذي يقول ان العلماء ورثة الانبياء  
رصع به رثاء لأحد العلماء بقوله:

ترثي الذي ورث النبي محمداً

أو ما سمعت حديثه

وأشارة تفخ الصور في القرآن وعيزة  
البعث والشور والقيامة من الإشارات التي  
رصع بها شعره القروي.

فهو كالمسحة تتوجه الظاهر وهذا الإيمان  
الصالح وهذا الالتزام الذاتي التابع من إيمانه  
بقضايا أمته. هو الذي لهم ميخائيل نعيمة أن  
يسهل عليه بلشتاق والظب والتفريق وان

## صورة الرسول

### عند جورج صيدح

يتوجع صيدح ويغترى في بحر من دمه ودميره فكم  
ولده لشعره من سرديب تلكه في نفس دور

هبالساعة إلى لغة القرآن التي رصع بها  
شعره الجميل، والمفردات الإسلامية التي ربت  
فصائده بلفظ وفكات طويئة ومتنية، علم  
شخصية الرسول عند حديثه عن التحرير عن  
التصميمات وعن ثم الشمل وعن  
الظلم الذي حل بالعبد بعد أن أدار  
المسلمون وأثرب ظهورهم إلى  
سيرته النبيلة في أعياه المظفر  
الأضحي له حضور. وفي مرأى  
كبار الرجال تلوح أحداثيت الرسول  
ومصحه، وفي خداه قوافل المجد  
والجهاد نرى شدرات من سيرة  
النبي حيا وحضورا، تبصير وفكته  
في التاريخ حيا آخر. وإذا رفع  
ضميره عن الجرح الفلسطيني شم  
رائحة الدم من ذلك الجرح بقدر ما

تشاهد حضور بعض المواقف  
النبوية نصحا وتحريسا وذكرى.

فهي قصيدته الشهيرة: المولد

النبوي، يلد أمام متفقيه سيرة الرسول العطرة  
لتتفجر منها الأصواء واليبانيع والأطياب، قبة  
قريش وجهوده أول الأمر، وتتابع معه حديث  
النوحى ويبين الآيات المعجزة وغار حراء،  
والمعجزات التي ابتليت حول الرسول، إلى  
الإشارات الجذابة الجميلة لرسالة الإسلام

الحد

الخلقة، ثم إلى معجزة الفتح التي أذهلت التزيخ وما رآه إلى الآن في ظهور طويل ولا بد له من ذكر أبرز المنطلقات في الإسلام مثل الهدى والحق والمعادلة والشورى والتقوى إلى تكثير العرب المعاصرين بما يصوره من سيرة محمد، ليخاطب النبي عما الت إليه امر خلافة من بعده، من تفرقة وخزي واقتتل ولهت وراء الرائل من مصيب ومائل وموقع، لتتحول القصيدة إلى موعظة راجية الأتوار حيناً ومباشرة بالنصر حيناً، وإذا عرفنا أن هذه القصيدة النباخية كتبت في الأرجنتين عام 1948، معجب من جدتها ونفوسها وفترتها على التقدير بط قراءة متقن عاب من أيداعها. ولا يتسنى هذا الخلود بتأثيره وجاذبيته وإشاعته إلا للظلم العظيم من الشعر.

اللوحة الأولى من القصيدة تشكل وصفاً لمعجزة النبوة تتداخل فيها طفولة محمد ووجه فريش والبعد الروحي لبطات الانبياء والزمن وتركيز دقيق على صفة المبدأ الذي حملته قصيدة الرسول، والوحي الذي يملئه الروح القدس على قلب المصطفى. لينتهي اللوحة الأولى بآيتين الإلهية المكررة في سورة الرحمن: هادي الأم ربكما تكديان، وهذا النقاء موجه إلى لاس وأنجل، فكيف استفدته صيدح في أواخر اللوحات:

وجه أكل على الزمان

للأزمنة شق العنان

فيه شعاع النور

وفيه أنفاس الجنان

ضائق فريش به، أما

يكفي فريش الأثر مران؟

من ذا رأى طفلاً كناهي

الله بالمسبح المثلان؟

نبذ التمام وهو في

مهد الرضاعة والفتان

يا صاحبي، باقي الأم

السماء تكديان؟

\*\*\*

لا يحمل لك النسي

إن قل كن للنسيه كائن

أمر الرمل فطلمت

صحراء بأقرب ألقوان

لرمل أيتة وهذا

الطفل أبنة الدينان

الروح لملي ما

ترجمه ونعم الترجمان

بالضاد كنز ربه

تخللت لغة الأنان

يا صاحبي، باقي الأم

الرسول تكديان؟

\*\*\*

وينقل في اللوحة الثالثة إلى شارع حراء يوضيء بالشعر ما قد أضاده بالوحي قبل أربعة عشر قرناً من الزمن، مشيراً إلى نقل الإمامة التي اختير محمد لحملها. وكيف أخذ يبشرها بين أهله والعرب، ليخلص إلى أن حالة الفتح الذي حمل الهدى وبشره الإسلام إلى الدنيا وصطف حرم الصوء على خلق العرب القاتحين، ويشير إلى أن الفتح الإسلامي لم يكن حرباً وهذه من أمسى الدلالات التي حملتها القصيدة لكن المسلمين العظام بشروا النور وأشاعوا الطفل وصنعوا ما أراد الله لهم أن يصنعوه من الإحسان والتقوى والهدى والمحبة

العدد

30

419

2006

تقتضي وكرواخ نصان

يوقون بالنذر الذي

كتب الكتاب له الضمان

وضموا الذي في وضعه

وراءه حد المنان

يا صاحبي، بأي آلاء

الرسول تكذبان؟

\*\*\*

هذه العروبة وابقت

للمجد ما لم يبن بان

تقرو، ولكن حربها

باسم ابن أمنة أمان.

الحلل حائط ملكها

وأمامه تقوى الجنان

فرض الزكاة تحم

لا تن فيه ولا امتنان

والأمر شعري والخلا

فة بيعة للدينان

هنا كيان الشرق، هل

في الغرب يفضله كيان؟

يا صاحبي، بأي آلاء

الرسول تكذبان؟

ويغوص بالصق في اللوحة الثالثة من

العدد

419

2006

والسلام:

ثرفاً حراء الفراء، هل

كحراء في الدنيا مكن؟

أخذ الشهادة من شفاء

المصطفى أخذ البنان

في صدره ضم النجى

وصان معجزة الزمان

وكذلت أم الكتاب

على اليقيم مع اللبان

لهدي الأعراب ذلك الأ

قسي بالسور الحسان

أضحوا وفي الدنيا لهم

فكان وحده الله شان

يا صاحبي، بأي آلاء

النبي تكذبان

\*\*\*

الوحي منظر ثرفة

من لا يدين بها لبنان

ورسالة الإيمان تكشور

بالمسود واللسان

والعرب أخلق تنور

على الضلالة والهلون

أضحوا البلاد، أكمة

القصيدة فيخطب الرسول كما لو كان أحد  
الصحابة في نظفه هو الذي يخطب النبي،  
فيخبره عما حدث بعد الفتح والمجد ونشر  
الصورة في اصقاع الدنيا. وما حدث للقدس من  
تهويد وتلويث وترويض. ويدعو النبي ليجدد  
امجاد الفتح ويخلص ذوي القبلتين وتلك  
الخرمين.

يا من سريت على البراق

وجزت أشواط العنان

أن الأوّل لأن تجلّد

ليلة المراج، أن

خرج على القدس الشريف

ففيه أقداس كهان

ضجّ الحجاج به وريح

ضربكه والممجدان

والقروم المنه مبلة

كأن الحشر حان

ففي مدومه تصاعد

النيران منها والدخان

والذعر يحدو الشاردين

كانهم قطعان ضان

ماذا دهاعم؟ هل حصوك

فصبّح العاري جبان؟

أنت الذي حلمتهم

بفخ الشهانة بالمنان

وتنثرت للشهداء جائل

وخزنت حسان

يا صاحبي بأي آلاء

النبي تكلمنا؟

\*\*\*

لتجود اللوحة الأخيرة من القصيدة حاملة  
صور القهر والاستبداد والأغتراب التي حلت  
بالأمة في عتمة وباترب خاصة. وعن ترويض  
الدعوات التي ير في تفاخرها بأرحمة وفي  
باعتها العذاب مثل بشر السلام والخير  
والمسواة وإن هي إلا القطة للطفة والممصرة  
وأعداء الشعوب. يفتتح القصيدة بدعاء إلى  
الرسول أن يبرز جهاد المؤمنين الصالحين  
إليه في ذكرى مولده. تتكون كلمة فلسطين  
خاتمة الدعاء

سمعا رسول الحق

الحق والخلق الوزان

أمن لنز عفا البقاء

كانها خيل الزمان

باسم السلام كملت

وتامرت باسم الحنان

صليت على خلق الشعوب

بما تجود به اليان

وتأنقته للغير في

حق الأحرار أفسوان

لا رحمة للإنسان تردحها

ولا ندم المكان



## صورة الرسول عند نصر سمعان

ونصر سمعاني ابن مغبة القصير نزيل  
البرازيل الذي وصفه جورج صيدح بأنه يقرب من  
الشعر كبلغ شعراء العربية (وفي شعره قوة  
الآيمان بالقروية وبراءة الحب الخالص للوطن  
المبعد، ذلك الوطن الموبوء بأفات التمسب  
والتمتدح والشح، المثق بهسلم المستعمرين)  
ومن هذا الأيمان العتيق بالقروية كل  
إيمانه بال الإسلام وجه العروبة المشرق  
تكون الرسول حامل الأمانة ومبلغ الرسالة  
الصامية، صاحب الوجه المشرق إلى الأزل،  
فيتحدث عن تلك الشخصية المعلقة بشعر  
يتدفق كالذهب ضوء، ودفق، فيتوجه إلى  
الرسول بنقدي قصده التي تسجيها على بول  
الشعر العنسي، هي أولها يخطب المصطفى  
بصفات الضوء والطور، والفصاحة، والخلوة،  
واته ملء قلب الدهر بخصوره، ثم يبدأ بشعره  
الظلل والأفان التي تراكمت على ألبانه وكيف  
تحوّلت الأمة إلى أشعث شعب، ثم يبري سيرة  
الرسول من المشككين الذين أصاعوا، وكفه  
نقم وعقاب ومغص في حبة أصاع  
المسلمون فيها ما بناه لهم الرسول الكريم.

وأنشأ قصيدة على إيقاع البحر الوافر  
الذي ألفت شعراؤنا الجاهليون ينصته اقتباسهم  
إيقاع البحر الطويل، حيث احتل هذا البحر أن  
أكثر من نصف الشعر الجاهلي الذي وصل  
إينا، يقول نصر سمعان في ذكرى المولد  
الدوي:

نزلت فحلت الجزاء مهذبة

وأحلت فوق مجد الشمس

وكل فم له القصص لسان

ورلد بعد حمد لله حمدك

وكم خلت الممالك من نريها

وأنت ملأت قلب الدهر

بعد ما أظن إلى هذه المنجاة الصلبة

لاك من هذا مثلي له

حربى للحرب العوان

\*\*\*

فاشغف له وأجته يا

نعم الشيع المستعلى

بارك جهاد المؤمنين

النافرين إلى الطعان

الضلعين إلبك هاسم

الأك والصعب الثران

وبوم مولك القنى

وحق مؤحك الثران

أن لا تصون لمامهم

وامنع للمطمين الصبان

ولجورج صيدح قصائد أخرى أبدعها في  
مسابقات قومية وبينية كتبت فيها صورة  
الرسول كما رسمها هذا فوق مفار الشمس،  
ومنها تظهر أنوار الوجوه،

ولا يستطيع قري جورج صيدح تسمين  
قصيدته البانحة التي أنشدها بعد الأضحي عام  
1948. واسمها: عبد الأصحى وجاءت في  
ثلاثة أرباع بيتا وقد استودعها صورا  
للرسول مصلة بالدم العنكبوتي، وبنتي جاءت  
شديد، روحانيا بعض بالنف التام والصفاء  
الشعري الذي لا يتأتى إلا لأصحاب الملكات  
الإبداعية الصعبة مثل جورج صيدح وهو  
الشاعر الذي سهر على أذاعة الكنى نفس مظهره  
على الدلالات الأخلاقية في شعره، ويستطيع  
القول أن صيدح بعد الشعراء الكبار الذين  
حقوا المعادلة الصعبة: الفن - الفكر، أو الفكر -  
الفن.

\*\*\*

العد

419

33

2006

والدافعة التي رفعها الى مقام المصطفى، انكب  
على احرائه فينشرها بين يدي الرسول:  
مبي غريش اين غريش وقت

وولت اشراف النزعك بعكك

للا حصر تراه ولا علي

يقود الى مراقي المر جنكك

وخاية ما ترى اشدت شعب

توكي فوق يرد الحيف يركك

اعينك ان تكون رسول قوم

لضاحوا ما وقت عليه جهلك

وعلى ايقاع بحر الحليف لا يهدأ بصر  
سمعان لكه ينساب وراء موجات الخفيف التي  
تتداخل لتسمح للبحر عدوية خاصة، فيبدع  
قصيدة عنوانها محمد، ينشرها في مجلة  
العصبة لانتلمسية في البرارين عام 1947.  
يصف فيها ترحيب الوجود بكوكب دري يشرق  
على الدنيا اسميه محمد ولا ينكر بلسم يشهد  
الله عليه انه في سبيل المجد والحق من اتباعه  
لكنه ينكب ثاقبة على احرائه ويدي الرسول  
ان يدهس من رفقة نيري ما الت اليه الامور  
من بعده ويرسل اشعاعا الى القدس الذي  
تحولت اشلاء بنوه الي قلاع وجصور وتسلم  
اخران بصر سمعان ميثقة بلغة سهلة مطواعة  
مطوعة بدون معاضة او مشككة او  
ظومر. ابوص ما يريد كما يريد بيسر  
وسهولة. ليطلع المتخادبون من العرب  
والمسلمين على حركته ولوعته ودمعه.

كوكب رحب الوجود به يوم تجلى على

كلمات مرث العصور

في مهاوي الزمان زاد

لا تمل عن محمد واشهد

الدنيا فاغلى كنوزها اوصاحها

شهد الله اننا في سبيل

الحق والمجد كلنا اتباعها

ضل من يعمد السمو لعلي

آلة الشر والهلاك اختراعها

لما المجد حكمة المتنبى

ومعان ومشي حلاها يراحها

\*\*\*

ميد المر ملين قم وتامل

كيف نابت عن العرين

خفلة ايقظت مطامع من

افقت الشرق بالاننى لطماعها

مذلت شعبك المعنون فلما

زمرت ملك حقدك ونزاعها

مونا القدس في الجهاد

آل

بنيه حصونه ولائها

\*\*\*

صورة الرسول

عند حسني غراب

ويذكر المولد النبوي الشريف تقدي  
احدى المجموعات الخيرية في البرازيل احتفالاً  
بمولد النبي وينقل الشاعر العربي الديباجة  
والنسيج همسي غراب قصيدة عنوانها محمد  
يتوجه بها ميتجها صارعا ملبعا زسور الله في  
يوم مولده مشبرا الي عظمة التفكير وعظمة  
صاحبها. مريبا لوحة بالطيب والمشرق  
والمبج والمخير من الصلوات التي تخللت اولا

وفي الشلم عصبة للتحرير لا تلوي إزعاجها  
الشذائد بل تشد من أزرها وتزيدها القما وعزماً  
وعدا سوف ترى يا رسول الله مشهد الأمة  
المفرح وهي ترى ذرى النصر بعد  
نوم طويل.

حسني غراب يخالف كل الشعراء  
المهجريين الملتصقين في هذه القصيدة  
الأربعة فيبشر الفرح والتفوق والبيض على  
سواد عصره. ويرى النصر مليلاً على أيدي  
أنباغ رسول الله.

لنبدو صورة الرسول في شعر حسني  
غراب مضمونة بالفرح والبشر والنصر القريب.  
وتظل صورة المرسل الخالد على مر الاقطاب  
والدهور. في كل عصر يستمد أنباغ الرسول  
القوم وعزتهم من خطوطها ولوانها:

سيد المرسلين إني كرى مجد

فريش شبابه يتجدد

ولرى الأمة التي أنجبت فخر

فريش وصحبته تتمدد

حكمت قودها ففرت وسارت

خطوة في معارج العز

وانتصته مهتداً عربياً

ظنه حامل الفرجة مروء

فبلاه لدى الخطوب فلقاه

بحر الطلي طليقاً ومُفد

\*\*\*

وبعدها قدم هذه الأشرطة المفرحة وهو  
ينتهي سيد المرسلين خاب امه بزغواء أمته.  
وهم يتلقون الهزة بعد الهزة والمهرمة تلو  
الهزيمة.

\*\*\*

العدد

419

35

2006

في شخصية الرسول. ويضع هذه اللوحة في  
مراقى الخلود مشيراً إلى خلود شجرة الاسلام  
التي أوقدها طه منذ أربعة عشر قرناً وإلى  
النور الذي تموج منها في عصر الظلام الذي  
بعث فيه الرسول، لينقذ عالم بامم ويستبدل  
عصرًا بآخر، ويتصل البشر بماء الهداية  
المحمدية:

شعلة المجد لم تزل يا محمد

منذ اضرمت نارا تتوقد

عمر الأرض نورها فلما رمت

لئلا لحد إلى الأرض واشهد

جنت والناس في ضلال وخي

ومن الهدي في يديك مهتد

ونوت صيحة، فتلل، فخر

خشية الحق لكمين وشهد

فلما الأرض غير ما كنت تلقى

وإذا الناس غير ما كنت تمهد

\*\*\*

وهي ولقنته الأخيرة في القصيدة أو هي  
لوحتها الأخيرة لم يبشر سوادات العرب  
السويسية، ولم يبشر إلى مواقفهم المشينة في  
هذا العصر ولا إلى أي عيب يلمزونه تافه  
النبي في عصر الاستعمار والاستبداد  
والامتهان. بل حمل تكاثر المستشرقين  
القادم وحدا مواكب العرب وفواقر مجدهم  
المقبل.

فهو يرى ان مجد فريش تتجدد. وابطالها  
يتمردون على الملل والامتهان. وان المقيدين  
حظمو، فيودهم وانطلقوا في معارج العز. وان  
السيف العربي الذي ظنه طفاة الفرجة كعبه هو  
مهتد عربي اصيل يستأنف دوره في التحرير  
وتحقيق الطفر.

وفي الأربعة الأبيات الأخيرة يبشر رسول  
الله بيوم عظيم في مقبل بخلد الزمان. فاعلام  
العرب حكمت فوق اصفاة الجزيرة العربية.

## صورة الرسول

### عند ميشيل مغربي

ميشيل مغربي يلتزم خطوة يلقب من  
خلالها في أول النصف الأول من الشعراء  
المهاجرين الذين رسموا صورة الرسول العظيم  
بأهbab مدقش. فخطب بقصيدته رسول الله  
وكان يتبع أحد أصحابه فيتعلم لغتهم  
ومحافظتهم له وربما الحرارة ذاتها وبالنقص  
نفسه ويصدق الإيمان وعمله. وإذا بما نطلع  
على لوحة رأييه متألقة يتمزج في ألوانها  
الإسلامي في العربي، يظهر الألوان في مزيج  
متنوع ببهار الأبهس.

لقد ساءلة لظمني هي أحسن الشاعر  
باله ومواجهة الدائمة التي نمت بنمو غريته،  
والسياسة الإنييه التي كشفت الصمد عن  
جراحه في ذكرى مولد رسول الله وعن  
الذكرى تكلفت صور قصيدته التي تشدها في  
مدنية من بابو وكثيراويل، فلا تجد للعرب  
بعيدا عن رسول الله. وقد الحكم القاطع ليس  
أبيد بل يراه سمرديا ما دامت الأرض تقوم حول  
الشمس. ولا يمكن أن يسهل للعربية حفظ ما  
قام بين الرسول وسنده إيمان راسخ بمرمديته  
دين الله. وأعتقد صادق بما ستؤول إليه الأمور  
ما دام دين الله الذي حمله المصطفى إلى  
العالمين رحمة، فأي غمامة أسي نفسي  
العربية تهيب عليها أنسام محمد فتبددها ليس  
هذا الروح م كان يحملها الأصحاب معاصرو  
الرسول والذين معه:

لا عيب للعربية إلا وهو سيده

سيد الرسول الذي فخرنا نطقه

ما دلت الأرض حول الشمس

إلا ويؤكده في الأرض

ولا ضلأ أسي غشى عرويتنا

إلا وأنسله هبت تبكده

في العروبة لا يندك حائطها

ما دلت دين رسول الله يملكه

ولكي يفتح متفكره بالحكمة التي اسنداه  
يعصف على سيرة محمد منذ طفولته ويتمه إلى  
اختياره من ربه ليحمل رسالة الحق والهدى  
والنور وإن الدنيا بأسرها تمخصت عن هذا  
الأوجد الواحد لينال فيه جبريل في العز، ويستمر  
الوحي وينبع جبريل النزيل حتى تسقط أوتان  
مكة ويبدأ الشرك ويشرق التوحيد  
وعلى للعرب ما كان من تلك النهضة التي  
خلقتهم كم خلق الإسلام فيهم:

وكان أمن، وقام العرب قومهم

وجسر إيمانهم لا بحر كعده

كرض العراقي ككرض الشام مذقة

والنيل والشرقي أدناه وأبعده

والفتح بثلوه فتح في انطاعهم

وما على شاري إلا تشكده

لينتس في نهاية القصيدة على مواجهه  
واحد أنه وهو يري من وراء البحر أمة ممزقة  
ووطنا معزونا وأنس مستصغير، بعدما دانت  
نهم الدنيا وهم يشررون النور في مهاويها  
ومجودها.

يتلون قرآن محمد في ادابها وأقصايها.  
وينلجي رسول الله بحزن واسي وإيمان لا  
يتزعزع وينسب القصيدة الزابعة بالحكم على  
قيمة رسول الله في صورة لا أبداع ولا أعلى،  
يخبر أن يهز أي بكرة أمل، ويظل اليأس  
يسيطر عليه حتى وهو يعود كتاب الله وينظر  
إلى رسوله:

يا صلح العبد يا من في موالده

لزمه وأحمل قرآني أجوده

أين العقود لأليها غشده

العدد

36

419

2006

هوامش:

- 1- انظر نقد ميخائيل نعيمة لشعر الشاعر  
القروي في كتبه الشهير. الغرغال  
2- الدنيا وابلونا في المهجر الامريكية ص  
399

مما أنى فلم أنسى بضئله  
ما كان أحرب حرباً ليس يُصغله  
وليمن ينشد ما الأبالا تنقله  
إن كان للغرب عرفان وفصيلة  
فالكون يكفيه ما أحلى محمله

\*\*\*

وكما يرى الإسلام خلقاً على حد البصير والجليل. لودنجن عكدا  
في هذا الإبداع العظيم.

\*\*\*

## دهشة التفاصيل الصغيرة

### (بنية القصة القصيرة)

عبد الله رضوان

تحاول هذه الدراسة أن توضح بناء نظرياً حول خصوصية ودور التفاصيل في بناء القصة القصيرة، ولأن أي بناء نظري هو بناء عقلي يحمل طابعاً تجريدياً بالضرورة فإن الحاجة في مجموعة من المقولات ذات العلاقة بظل أمراً أساسياً للوصول إلى الجانب النقدي للروية النظرية ومن أبرز هذه المقولات ذات العلاقة:

التي تلعب الشخصية وتصل على بنائها فيها. إن التفاصيل الصغيرة في بنية القصة ليست مجرد وسيلة، إنما بداية ربوية تمثل الهدف بذاته، إنما القصة ذاتها، وإن كان ذلك لا يتعارض مع دورها الخدمي في إكمال بنية النص، وهي بهذا تعارف في طبيعتها وظيفية التفاصيل في البناء الروائي، ففي الرواية تمثل التفاصيل إحدى أهم وسائل العمل الروائي لاستكمال خصوصيته، وإية تفاصيل روائية لا يتم توليفها لاحقاً داخل العمل الروائي تظل تفاصيل زائدة عن الحاجة، بينما تختلف وظيفة ودور أهمية التفاصيل في القصة القصيرة، ذلك أن التفاصيل في القصة توضح مجمل البناء الفني، بل هي البناء ذاته وقد توحدت معاً في وحدة عضوية فنية تقدم ثيمة القصة

إن المقصود بالتفاصيل الصغيرة في القصة القصيرة هو مجمل الجزئيات الصغيرة المحيطة بالشخصيات وبالأزمان وبالمكان. ومن ثم الحدث داخل النص، بحيث يوضح تجاوز هذه الجزئيات الحالة العامة للمراد تقديمها، سواء ما يتعلق منها بالشخصيات أو بالأزمان أو بالمكان وما يحققه ذلك من بنية فنية شمولية متماسكة هي بنية القصة ذاتها.

إن أية لحظة رمزية أو معنوية داخل القصة هي لحظة حديثة وهي في أساسها مجموعة من التفاصيل التي تبرز عظم النص وتوضحه رمزياً ومكانياً وحدثياً. ومن ثم ترسم حدود الشخصية الرمزية في إطار علاقاتها البنائية مع الزمان والمكان، وفي إطار محمولاتها المرجعية، ومن ثم مجمل الاحالات

العدد

39

419

2006



ثم ان التفصيل الصغيرة داخل القصة هي التي تقوم بعملية الربط البنوي بين عناصر القصة الرئيسية: الزمان - المكان - الشخصية او الشخصيات وبالتالي اكتمال العلاقة بنائها بين هذه العناصر الثلاثة من جهة، وبين الحدث الرئيس باعتباره المنتج الفاعل لعملية القصة من جهة اخرى وفق الترتيب التالي.



و هكذا تشكل التفصيل الصغيرة عيود القصة وموادها الرئيسة.

ان لمة التفصيل الصغيرة في القصة القصيرة وغير المنسكها اللغوية المتعددة هي لغة اخبارية ثقيلة مهما اتخذت من صيغ بلاغية سواء اكتمت جملة اسمية ام فعلية ام شبه جملة، ومواء اكتمت جملة بسيطة مباشرة ام جملة شعرية تحمل اربابحات لغوية، ذلك ان اساس جملة القصة يتمك في عملية "الاخبار" غير التفاعل مع الزمان: والمكان والشخصيات لولاء الحدث، بالتالي تحقيق القصة كوحدة فنية تعيقا لقوله تعالى: (نحن نقص عليك احسن القصص) نقص، بمعنى يتبع بذقة ثم يخبر، اي متابع، يقدم تفصيل صغيرة في مفردات الخبر وتفاصيله.

بمعنى مباشر نقول: لا قصة دون خبر، ولا خبر دون تفاصيل، والتفصيل تبني في زمان معين وفي مكان معين، وغير شخصية رئيسة او شخصيات فرعية ليكون "الخبر"

الرئيسية، ونحطة تجاور التفصيل في حركة القصة زمانا ومكانا هي لحظة منقطعة في البناء، ولا تستخدم هذه التفصيل في القصة القصيرة كوسيلة توضيح لاحقة، وإنما تتناسل بمجمل التفصيل في بنية مناسكة مستقلة باعتبارها بنية القصة ذاته وليست مجرد خلفية للبناء.

وربما تكون هذه هي المفارقة الكبرى التي تميز القصة القصيرة كجسم ادبي له قانونه الخاص، عز باقي الاجناس السردية الاخرى من: - رواية ومصحح، بل وحتى عن باقي الاجناس الادبية بمجملها، فللقصة ليست جملة لغوية ذات زمن قصير فقط، انها تفصيل صغيرة محكمة البناء هي علاقة عضوية مع: الزمان - المكان - الحدث.

ان التفصيل الصغيرة في القصة القصيرة هي علاقتها الانسانية ذات حضور ثلاثي الابعاد:

- فهي التي تعطي القصة القدرة على بناء عالمة، وتحديد هويته القصصية الخاصة به غير منع ذاته لمجمل التفصيل الواردة في القصة.

- وهي التي تمكن المستقبل العادي - القارئ من بناء علاقة ايجابية فاعلة مع العمل القصصي، عبر خلق ليات تواصل متعددة الوجة بتعدد التفصيل في القصة، وفي علاقة هذه التفصيل مع الزمان والمكان معا.

- وهي التي تعطي السائد القدرة على إعادة بناء التجربة عبر تجربة شخصية جديدة، تمكن البائد من إعادة إنتاج العمل بعد تحليله الى تفصيله الصغيرة، عندها يستطيع البائد وغير تعامله مع التفصيل في علاقتها المتعددة ان يتعامل جماليا مع القصة.

أي ان التفصيل في علاقتها الانسانية تنبئ عبر ثلاث محوري يميز كل طرف ويورد في العملية القصصية إنتاجا وإدراكا معا وفق التالي:



على مسافة امتداد الجملة اللغوية  
القصصية، المحكومة بتفاصيلها

### 3. المكان: الذي يتحرك فيه الزمان، مع

التكرار على ضرورة حصر التفاصيل  
بمساحة المكان ذاته عبر تجليات زمنية فيه،  
دون خروج عن إطاره المحدد داخل  
القصة، لأن أي خروج عن ذلك يعني  
تفصيل قصص لا علاقة له بالقصة، أو  
ببنائها.

### 4. وخلال تقاضم النسيج الداخلي بتفاصيل

محكومة بتفاصيلها الذي يحدده لها الزمان  
والمكان، يتم بناء الحدث، أي تجري  
عملية تقديم الخبر ومن ثم بدء الشخصية  
- الشخصيات الفنية، عند تشكيل نسيج  
القصة عبر بنائه الفني محدد بتفاصيله  
الداخلي الخاص.

### نماذج تطبيقية

#### 1. يوسف إدريس: بيت من لحم

تشكل عناصر القصة الرئيسة من:  
أسرة محنة فلتت محلها، ثلاث صبيها،  
امهن الأرملة، ومقرىء القرآن.

#### المكان: غرفة واحدة هي غرفة الأسرة.

#### الزمان: من لحظة وفاة

المعلم إلى أعمال الموازة غير  
المعقدة أو المعسكوت عهد بين  
شخصيات القصة.

#### المفصل الرئيس في القصة

عمى مقرىء القرآن، وختام  
الزواج والصمت.

#### ثيمة القصة: الفقر

والحرمان ودمار الشرط

الهدد

41

2006

يوسف إدريس

بمفهومه الشمولي، عندما يتم تشكيل «أخص  
القصص» عبر بناء التفاصيل الصغيرة، هذا  
يعني باختصار، أن جوهر القص ينسب على  
التفاصيل التي تقول الخاص، القريب، المدرك،  
المحدد تمامًا، بالتالي فإن ما يكتبه البعض باسم  
القصة القصيرة عبر استخدام الأساق لعوية  
شعرية تعتمد مبدأ الانزياح اللغوي أساساً بعيداً  
عن "الخبر" الدقيق والمحدد، هذه الأساق  
التي تقول العالم الكلي بدلاً عن الخاص  
الجزيئي، بالتالي تطرح العموميات وليس  
التفاصيل. هي أعمال ذات جسد أدبي مغاير  
ومختلف تماماً لمبدأ القصة القصيرة، باتجاه  
ربما جسد أدبي جديد، أو مص مفتوح، أو  
ولادة غير طبيعية بين الأجساد. ولكنها بالتأكيد  
ليست قصة قصيرة، لماذا؟ لأن اللغة إذ تركز  
على مبدأ الانزياح في أساليب اللغوية على  
حساب "الخبر" تفقد علاقتها تدريجياً بالقصة  
القصيرة كجسد أدبي بمقدار ابتعادها عن الخبر  
بتفاصيله، هذا من جهة، ومن جهة أخرى قلن  
الأساق اللغوية التي تقول العالم على حساب  
الخاص ستعطي تنوير للعالم غير المحدد على  
حساب الخاص المعسكوت والمحدد، وكلما تم  
امتلاك الخاص، وتم تكوينه ابتداءً وقراءة  
وبقاء، كلما برز العالم كنتاج وليس كهدف  
مستقبل.

إن التفاصيل في لحظة انبعاثها داخل  
القص محكومة بنظام داخلي يحدد مساراتها،  
وهو نظم مرتبط بحد انتلاخ الوشوح ببدي  
الزمان والمكان في تناقلها معاً بوصفها واحدة  
متناسكة عبر بنية ثيمية محكومة  
بظن:

#### 1. الزمان ببعديه أو

#### بنوعيه

#### 2. الخارجي المستقل بذاته

والمستمر في صيرورته  
الواقعية وغير القابل  
للتحكم فيه

ب. الداخلي أو الفني الذي يمتد



الإنساني والتهذيب وما يحثه من تشوهات اجتماعية ونفسية.

ملخص الحكاية: وفاة رب أسرة ترك وراءه امرأة وثلاث صبيان، تنتهي مراسم الدفن والراء، ويظل مفرىء القران، يحضر في وقت معين، يقرأ ثم يعذر عبر طقسية حيادية، تنتهي مدة الاتفاق فينقطع لمفرىء. تجمع الأسرة على اتفاق جديد لا يلبث ان يتصق به زواج المفريء من الأرملة بتفاني الجميع، ثم تبدأ دورة الحاتم، فالمفريء اعى والحاتم هو وسيدة للقرع على زوجته، لتصبح الأرملة وصليهاها الثلاث روجات للمفريء الأعشى بالدور، حسب دورة الختم القبلية، ولينعم الصمت والوحشة من جديد، ولتتكمّل موارمة المسكوت عنه لدى الزوج الجديد، الأرملة، الصبيها الثالث، بل ولديها نحن كمستقلين للنفس.

"الختم بجوار المصباح. الصمت يحل فتعسى الأذان. في الصمت يسلل الأصبع. يضع الختم.

في صمت أيضاً يظلم المصباح. والظلام يعم.

في الظلام أيضاً تعسى العيون. الأرملة وبنتها الثلاث والبيت حجرة. والبداية صمت". هذه هي السطعطة العامة لمرحلة النفس في تجريدته للحالة. الصمت، الخاتم، العسى، ثلاث "موتيفات" تكاد نقول شكل الحكاية الخارجي، وتوشر بقفالي على فاتحة حركتها، لتتعارف على المشهد القصصي، نعم، أسرة مغلقة الفلر. أرملة وبنتها الثلاث، ومفريء القران الأعشى. رواج الأم يشكل بقلة موعية في حياة الأسرة، وتخير غير عادي على حياتها اليومية، ولكن سبق المكان هو مقتل سوية الحياة اليومية.

"البيات كبيرات، عزافات ومدركات، والحجرة كأنها تحوت بوجودي الصالحى الى ضوء مهجر، ولئن بالسحر لم تعد ثمة حجة، وواحدة وراء الأخرى تستنل ولم يعد الا قرب الغروب، مزيدات خلجات يقدمن رجلا ويخرجن رجلا، حتى يزددن قربا.

وحينذاك يدهشن.. يريكن.. يجعلهن يمر عن ضحكك قهقهات رجل تخلفها ستسخت امرأة.. امس لابد تصحك، والرجل الذي ما سمعته الا موبيا خاشعا هاهو يصحك.. بالاحصص قبايتهن ولا تزال تصحك، راسها عفر وشعرها مبتل ممشط ولا تزال، وجها.. ذلك الذي انزك للثو انه كان مجرد فارس مطلقا عيش فيه الصكوت والتجديدات، فجأة انزل، هاهو امسهن كلمية من الكهرياء مضى.. هاهي عيوبها تلمع وقد ظهرت وبقت وتلاوات بالندم الصلحك. تلك التي كانت مستكة في قاع المسحر".

ها تبدأ التفصيل الصغيرة بالسيطرة على مجمل المشهد: القصصي لتقوم برصد التحولات، الخارجية منها والداخلية، فالمعابر الخارجى - الزواج - أحدث تغيرات على مجمل المشهد وعلى البنية النفسية للشخصية الرئيسية - الأم - هذا المعبر رسم شكله او ظواهره الخارجية بتفاصيل مذهبة ذات علاقة بتغيرات السلوكية للأم - الزوجة، والتغيرات النفسية والروحية كما برزت في شخصية الأم هذا التعبير سيعكس نفسه تدريجيا على مجمل الوسط المحيط:

"كل بهارها "شيل" في بيوت الاغنياء، ومهارة فرأه في بيوت الفقراء، ولم يكن في عاقته أول الامر ان يروى الى الهجرة ظهرا، ولكن لما التلّل عليه طلق والمهر أصبح يمتد، بدأ يروى ساعة الظهر يروح جسده ساعة من صاء نيل ولّى واستعدنا لليل قائم. ودات مرة بعدما شبعنا من الليل وشيع الليل منهنما، سألها فجأة عما كان بها ساعة الظهر، ولمدا تصع الخاتم العزير عليه الار - اد هو كل ما كلفه الزواج من ديلة ومهر وشبكة وهذا.. ولماذا لم تكن تصعه سعدتها"

ها التفصيل المبسط المتغير لحياة اليومية، يصع المحدث في بورة أزمتة الاخلاقية والانسائية معا، يصع الأم - الزوجة في مغلق حد يمتنى بتغييرها الصمت على ما يحدث، ويغيرها بحالة لتشوه الجديدة باعتبارها فتراً يتسجم مع الحالة المعوشة تدخل البيت، فتستقرت الاعصاب الى حدها الأقصى ويدات

الشرط قرى ألا تتعاطف جميعا مع جبهة  
القصاص، هذه فلا يحدد منها موقفاً سلبياً؟ والا  
يشكل هذا التعاطف تلخيصاً ظاهرياً مع البات  
وعيا ومزكناً وقبلاً؟ ليست هذه مهنة  
القصاص المبدع في اكتشاف عوالم استثنائية جديدة  
من قاع الحياة، ومن ثم تعريفها ونفعها إلى  
بؤرة الرواية مع الحفاظ على بنية قديمة ذات  
تميز وخصوصية.

ثم ومن غير هذه التفاصيل المبرقة في  
خصوصيتها، وفي محمولاتها الانسانية  
بالعنف النفسية والاقتصادية والاجتماعية، هل  
كان يمكن تقديم هذا العدم القوي المتمسك  
والشاعر معها.

## 2- غسان كنفاني: "الموت في غرفة بعيدة"

### ملخص القصة: يشتري بطل القصة

مجلة صور، تستوقفه صورة لهومة في الليل،  
يطلع الصورة الألوقة بالنسبة إليه ويطلقها على  
العقل.

تسيطر الصورة بوضوحها وحقيقتها على  
تفكيره الراس، تتم عملية الربط بين الصورة،  
وبين واقعه عاشها البطل في قرينه الفلسطينية  
في أحداث النكبة، هيم شاهد بومة على  
شجرة التين الكبيرة في حديقة منزله على  
أنوار العجالات المندلج.

ثمة القصة الرئيسية: الممضى حالة موقلة،  
ولا سبيل للفلسطيني، إلا وطنه، فكل ما يحدث  
به سبيل يذكره بالوطن.

\*\*\*\*\*

يعد القاص عبر تقنية السرد المباشر إلى  
تقديم صورة تفصيلية لرمزين ومقامين الزمن  
الأول حاصر يومي في الممضى الجند، وهو  
يحيى للعودة إلى زمن سابق في مكان سابق  
في القرية. قرية يطل القصة في أيامها الأخيرة.  
أبكت في غرفتي، غرفة عازب بجنار  
عزلة تشابه أحاسيس بالوحدة والفرلة..

عملية التحول السلوكي المسكوت عنه من  
الجميع، وإذا كانت الوسطى هي التي بدأت  
اللعبة حسب تقدير الأم فإن الكبرى لا تكبت أن  
تخلل اللعبة:

"وتتأمل الكبرى ذات يوم حاتم أمها في  
أصبعها وتبدي الإعجاب به، ويدق قلب الأم  
وتزداد لفتاته وهي تطلب منها أن تصمه ليوم،  
لمجرد يوم واحد لا شهر. وفي صمت تسميه  
من أصبعها وفي صمت تفضعه الكبرى في  
أصبعها المقليل".

وعلى المشاء التالي تصمت الكبرى وتبني  
النظر.

والكليف الشاب يصعب ويضي ويضحك،  
والصغرى فقط تتذكره.

الذاكرة أثر تتأمل، والخم هو الضمر  
الفاعل، ودورة الأضواء تتأخر، وفروق  
الجدد لم تعد ذات قيمة، والصمت هو  
المحصنة، فكما بدأت الأحداث بالصمت والصبي  
فإنها تعود تدريجياً لورتها الحلقية تتصل إليه  
من جذبه، والصمت دليل الموازنة.

"ولكن الصغرى تصيح، بالصبر والهم  
وقلة الصمت. اكبر، وتبدأ تتأمل عن دورها في  
لعبة الخاتم، وفي صمت تال الدور، والخاتم  
بجوار المصباح، الصمت يحل فتصيح، الأذان،  
وفي الصمت يتسلسل الأصبع صاحب الدور  
ويضع الخاتم في صمت أيضاً. ويطلق  
المصباح والظلام بهم، وفي الظلام تصي  
العيون.

وهذا كانت التفاصيل الجرمية بطور تلمي  
متمكلاً، تمكن القاص من خلالها من تقديم  
عالمه القصصي عبر التركيز على ثوابت ألفت  
تصلي خصوصية الحالة وأفعيتها الفنية هي  
القصة وبخاصة عبر ثابتي الصمت والصبي،  
ليتم من خلال ذلك كلة أدائية الغفر باعتباره  
المحرك والمصيب الرئيس لمجمل التشوهات  
الإنسانية، مع إبراز جوانب النفس البشرية  
وقدراتها على التكيف من جهة، وعلى إنتاج  
أوضاع وحالات مشوهة على حافة الشرط  
الإنساني من جهة أخرى مع عدم فقدان هذا

العدد

43

419

2006

أرضها منسوخة بإبراق... والكتب تتكلم في فوق طاولة ذات ثلاثة قوائم رقيقة، أما القصة الرابعة فقد استعملت بداً لمكتسمة ما لبثت أن ضاعت والملابس تتكوى فوق مسمار طويل، حجر عدة ثوب يظهر الباب قبل أن يرتكز نهائياً في ثقبه الحثي"

وما يلاحظ كيف تلعب التفاصيل الجزئية الصغيرة بمحاولاتها الخيرية في بناء غرفة ملقاة عرب في الغربة، مع تركيز على جريبات صغيرة تفرق في التفاصيل، للتقديم مشهد محدد وممسوك، كذا معيشة، وبخاصة الطولة وقلمها، المقلودة، والمسمار وثقوبه المتعددة على ظهر الباب، لتتقدم التفاصيل مرة

أخرى لتقديم إحدى يور النص، وهي صورة ليوم ومواقفها كما تتبدى على الحائط بعد تطويقها.

"علما بويت لفراسي في منتصف الليل فلجأتني انصوري... كان رأس اليومة كبر من المعتاد، وكان يشبه شكلاً مرمياً للقلب مغنطج بعض الشيء، أما المنظر الأسود فقد كان مغنطج بصورة حادة حتى يشبه منجلاً عريض المصل... كان في العيبين غضب وحشي، وكنت تلك النظرة... تحتوي جوداً ينسا مشوباً بتجفر بطولي... كان وجه اليومة امتحدي لضبط لحظة نوس فيها سوى الاختيار بين الموت والفرار"

هذا تتجلى التفاصيل الدقيقة والمعبرة والقليلة على تحديد الحالة المعتر عنها وإسماؤها بقوة، في تحقيق مسكتين: - نمطية الحالة لتصبح معبرة عن العلم بعد امتلاكها الخاص.

- أسننة وجه الطائر وإفعالاته، هذه الأسننة التي خلقتها التفاصيل بقلت المشهد - فعل النص إلى مكان جديد سابق، والتي رمان سابق هو رمان المقلومة الفلسطينية علم 1948: -

"شعرت فجأة أنني أعرف هذا الوجه تماماً... أنا أعرف تينك العيبين الحادتين الفصيصتين الصفتين للوحة اختيار مخيعة". ينقل الحدث ببورته إلى ذكريات طفولة البطل قبل عشر سنوات - القصة منشورة عام 1959 - في قريته، في ليلة معركة قاسية أجبرت جازهم الشيخ على أن يطلب من طفل الأسرة - بطل القصة إخفاء صندوق القنابل تحت التربة الكبيرة، لاحتمال اجتياح القرية واحتياجات المستقبل: -

"أنت صغير، ويستطيع أن يخترق الحديقة، أريدك أن تكفي هذا الصندوق في آخرها تحت شجرة التين الكبيرة... ربما أحتجنا له فيما بعد"

وفي هذه اللحظات القصية، وما إن يلقي الطفل الصندوق في الحفرة التي أعدها تحت التينة:

"سمعت صيحة حادة في أعلى الشجرة وتملأني خوف أسطع ركني إلى الأرض، وأخذت أحرق مرتجف غير الإحساس... ثم شاهدتها على سوء التهاب المتضاعف في سماه قريتنا، تلف هناك، وتحدث إلى يمينين واسعين غاصبين... كان مقلوباً مغنطجاً كمنجل أسود ذي بصل عريض، ورأسها الكبير كصورة قلب رمزي مغنطج... وكان يومض في عيبه ذلك الغضب المشوب بخوف غريب، وعلى أياضه قنبلة بعيدة، شاهدة في عيوبها ذلك النضج الباسل، الخلف بعض الشيء ولكن الصلابة لحظة اختيار واحدة بين الفرار والموت".

هكذا نجحت التفاصيل في بناء وحدة موضوعية متناغسة بين مكانين وزمانين وصورتين وبطل واحد، وبعثت أيضاً في لبذير حالة إنسانية مركزية تؤكد خصوصية الوطن والتواصل معه حتى في البس طروف القهر الإجمالي وتهديد الحياة، التثبيت بالوطن التثبيت بالحياة، مع عدم ادعاء بطولات رافعة، فالخوف والفرار مشاعر إنسانية لها احترامها وخصوصيتها، وليكن الوطن يظل هو الأساس، وهو بوزة الحياة ذاتها.

لقد حققت التفاصيل الصغيرة في قصة "اليومة في غرفة بعيدة" أوجه متعددة لنمذج

العد

419

44

2006

**الزمان:** صلاة العصر في الجامع من لحظة  
القامة الصلاة إلى انقراط عقد المصلين.

**الشخصية الرئيسية:** الفلاح الذكي ابو  
صالح.

**الشخصيات الفرعية:** امام الجامع، ابو  
حامد، عدد من الفلاحين، وصاحب الدكان.

**ملخص الحكاية:** تتحدث القصة عن

مجتمع احدى القرى الأردنية في موسم  
دراسة محصول الحبوب، حيث يلتقي  
الفلاحون الرجال في مسجد القرية لصلاة  
العصر، امام الجامع وبالإضافة لعمله يقوم  
بفراص الفلاحين بالفحص -أربا- ضمن  
نسبة تصل الى ثلاثة عشر مقابل كل  
عشرة، ابو صالح يكتشف هذا السر عن  
طريق الصدفة، يتقدم على الامام ويصلي  
مفردا. وخلال الصلاة تبدأ ذكريات كل فرد  
وهوهم، التلويح بفكر بدخقه وبنوته، كثير  
المن جالسة التي طفت نوب ميرز،  
الامام يكتشف ابو صالح لسره، ابو سليم  
بهومه مع "التفصيل دار"، والنظ وقوف الا  
"ابو صالح" الذي اضل الموقوف بعبارة  
"صلوا... صلوا" العشرة بثلاثة عشر" مع  
ضحكة سلفرة بعد دخول الامام الى الصلاة  
مباشرة، ثم تبدأ القصة.

\*\*\*

تقوم التفاصيل ببناء حدث قصصي متناغم  
يشكل مدغم مع عناصره الرئيسية، الزمان:  
صلاة العصر في فصل جسي المحصول،  
والمكان: جامع القرية مع مخرجات حسب  
مهموم كل شخصية وحسب المتغير المادي الذي  
يحول المشهد الى عالم القرية اليومي.  
والشخصيات تتناوب ادوارها مع بقاء الفلاح  
الذكي او صالح في مركز المشهد، متناوبا  
دوره مع امام الجامع الربوي الذي لا تتسمج  
سلوكه مع الفلاحين مع دوره القلادي.  
("صلوا... صلوا" العشرة بثلاثة عشر ) قالها

فتية ذات ندرة وبخصوصية، وهي على مدنها  
وتكررها ظلت منذعة في مياقي هي متعلمك  
هذه النماذج هي:

1. نموذج المكان في ارتباطه بزمكانه،

سواء امكن ذلك في المنفى حيث غرفة  
المغرب الفقيرة، ام في القرية الفلسطينية  
المقومة لصلية مصارفتها واقتلاعها  
والمرتبطة في ماضيها ايضا، زمان  
المقومة الفلسطينية عام 1948.

2. نموذج الصورة المؤمنة للظفر،

فثبوتها لم تعد مجرد صورة عابرة، انها  
نموذج الظفر الامن في علاقته مع  
وطنه، عبر علاقته بالزمان ويمكن في  
لحظة الخطر. وادا كانت الثبوت قد فرت  
البناء والتحدى، فن المصير الانساني  
الطبيقي في علاقته مع الوطن لن يجد الا  
طريق واحد، وهو الاصرار على الحياة  
فيه، وانضال لإعادة تحريره، حتى ولو  
مرت حالة ضعف او هزيمة طارئة.

لفلسطيني في قره عام 1948 قد وصل  
الى لحظة الاختيار القاسية، الفراز، او الموت،  
فكان الخروج الموت، إذ لا وجود للانساق  
خارج وطنه، فالحياة خارج الوطن منفي ميت،  
والثبوت هي المعلم الكبير<sup>1</sup>.

3. هاشم غرايبة. هموم صغيرة.

**ليمة القصة الرئيسية:** هموم الحياة اليومية

في الاساس، والصدق والصل لها  
التيمنان الاسلوتان فيها

**المكان:** جامع القرية.

<sup>1</sup> حسين خليلي الإثر الكعبة. القصص القصيرة. المجلد  
سنة الإصدار العربية. 1997

أبو صالح من خلال ضحكة مقطوعة النفس، وهو يغرد كصية الميمنتين بتين البير على ساعديه الميمنتين يمدّ الوضوء، داخل المسجد لإداء صلاة العصر.

"الإمام كبر معنأً بدء صلاة الجماعة لدقائق خلت، فتملأ برفقته

الشعر المصلين ضيقه بتصحك، ثم همد مخالفة أن يكثف المصلون سر ما سمع".

دخلوا الصلاة المفردة لأبي صالح جعل الحدث يدور في مخورين، الإمام والجماعة الملتزمة بصلاة الجماعة، "أبو صالح" بصلاته المفردة وتصارعه على عدم قبول الصلاة هذا الإمام بعد كشفه سره، وهنا تبدأ هموم وقد عبت كل شخصية حسب مشكلاتها الأنية أو المعلقة.

"أبو حامد كان في الطرف الشرقي من صف المصلين، حيث دفعه دخول أبي صالح، كان قد تم قراءة الفاتحة وسورة الكوثر بسرعة، ثلثة يتعجل الإمام في أمر ما - لا وقت للفتاة يا أبا صالح، ابتني حمده وحدها على البير وكان الوقت كي يلبس اللبس".

وهوم أبو حامد صاحب البيت تتعدد، فهو يتوق إلى صبي، وامراته لا تنجب إلا البنات، وقد حاول مع المتاجر إجراء مباحلة بين ابنته حمده وبين ابنة المتاجر لكن المتاجر لم يوافق، والرجل كبير السن فلي أبو صالح قد أخفا في صلب البصينات.

"كوب، لص الله الجول... البصنة بشر مثلتها، والعشر ممد يا أبا صالح، ويصاف الله لمن يشاء".

وحده الإمام الذي يعرف من أبي صالح، وبخاصة وأن تجارة الأمان وتعلمه بكربا كل في الخفاء دائما.

"تسمى الإمام نفسه وإفقا... ذلك لأن ضحكة أبي صالح المقطوعة النفس، وعيرته اللبيمة قد أملت أصل مخوف أخذت حوالها تدق بعفا".

هذا النوع الجديد عكس نفسه على مجموع المصلين فدخل كل منهم عليه الخاص، وأتم أبو صالح صلاته بركعتها الأربع

أقبل أن يتحرك سطر المصلين بعجب سهو الإمام وقوله أرمقه الخاصة ليتنهي المشهد - يتفراد الطل بضحكة جماعية أبطلت إمكانية استمرار أو تحقيق فعل الصلاة وذلك بسبب استجابة جمع المصلين لضحكة "أبو صالح" الجديدة، حينما رأى في صلاته وجه التاجر المصور يستجير به لكي يوقف الإمام من غفلة:

"... ثم أبو صالح أن يستم بمنة ويسرة منها أربع ركعات قرع العصر حين استدار الوجه المتجور تجاهه لاح له كقطعة عجين تشوشتها سفير الدجاج، ضحك لهذا الخاطر الملتحي... وكهريق البير سرت الضحكة تنقطع جميع خطوط التوتر بين المصلين والامام.

كسطارق ثقيلة تول الضحك على رأس الإمام. حاول أن يتذكر الموقف، فرغ عليه كهو مكررا "أفقا... لكن احدا من المصلين لم يتبع حركته تلك".

وهكذا يحس القاص حين يبدأ تفاصيل حافلة ودقيقة، ذات تناغم مدش في علاقتها مع عناصر القصة: الزمان، المكان، الشخصيات وهمومها واستحالاتها، جمع في تقديم قصة استطاعت بعوية عالية، أن تلتقط اليومي والمعيش في حياة الفلاح الأردني، مع الحفاظ الدقيق على صورة ودينية وصاندة مقصودة الفلاح وبنيته المذهبية والانفعالية. بحيث تمكنت هذه التفاصيل وبعبارات احبورية بسيطة ودقيقة، أن تنقل لنا نماذج رفيعة حقيقية، وإن تجسد لها اسما نماذج انسانية من لحم ودم، مما أبرز الفقرة القليلة العالقية التي يتنم بها مبدعها - هاشم غرابية - في بدء عالمه القصصي الواقعي من جهة، وفرة التفاصيل ذاتها، وقد هيكلتها يد صاعدة، أن تكبر مجمل المشهد القصصي، وأن تقدم لنا متمسك "متناغما" ينطق بروية المدع وقدركه على البناء الفني الجميل والمتقو.

هاشم غرابية، هموم صغيرة مختارات ابداعية، مجلة عمان، 2002.

## خاتمة

ولعل من القضايا الرئيسية التي يجب الانتباه اليها وتكديدها عند دراسة التفاصيل

يقوم بها المبدع، أو لتقل درجة شخصية التجربة وإمكانياتها ويقطع لا يعني شخصية التجربة أن يعيشها المبدع وقادراً وإنما المقصود أن ينشر بها ويعيشها بحيث تصبح جزءاً من تجربته الخاصة، جزءاً من وعيه، من رويته، جزءاً من ذاته، أي أن قراءة التفاصيل قراءة نافذة، تعطيك القدرة وبشكل عظمي على المصادقة، أن تعرف على رؤية المبدع وموقفه من الحياة، سواء كان هذا الموقف عقلياً أو سياسياً أو اجتماعياً علماً بالتفاصيل كشعلة قبل شمس النهار، وهي الأكثر قدرة على أن تعطينا صورة "مسطرة" للمشهد الإنساني برمته ابتداءً ومبدعاً معاً.

الصغيرة ودورها البنائي والدلالي في القصة الصغيرة هي قصة الواعي. وعي المبدع الفنان وموقفه الفلسفي من الحياة، فالتفاصيل ليست مجرد كومة حيادية قلقة في الواقع يتم جلبها.. أو تحصيلها.. من الواقع إلى القصص. التفاصيل موقف وروية ووعي واختيار فهي عميق، ومن هنا تدور فروق التفاصيل وأهميتها ودورها بين قصص وآخر، هي فروق الواعي والموقف والروية أساساً "فكل تجربة فنية والقصة واحدة مهمل، هي تجربة ذاتية، حيث بدأت الفنان غير خبرته الخاصة وموقفه ودرجة وعيه وتعمق ثقافته، مجمل التجربة التي يود التعبير عنها، ولعل درجة تصديق الفني التي تميز عملاً "فنيًا" عن آخر، ليس فقط بين مبدعين كثر، وإنما في إبداع المبدع ذاته أيضاً، إنما هي درجة "التقوية" التي

## إيليا أبو ماضي 1889. 1957

إيليا أبو ماضي شاعر وصحفي لبناني مهاجر، ولد في قرية "المحيطة" قرب "بعلبك" التي يجانبها جبل "ننين"، فتفتحت عيناه على الجمال في الطبيعة وسحرها.

وولد اسم أبي ماضي بين أعضاء "الرابطة القلمية" حين أنشئت، وفي قلبها تكلمت شاعريته وبلغت بشيخ، فكان شعره عنواناً لشعر المهجري الجديد في روحه وأفكاره وغاياته وصياغته. وكان شاعر الرابطة الأكبر.

أصدر أبو ماضي ثلاثة دواوين في نيويورك هي "ديوان إيليا أبو ماضي" الذي كتب مقدمته جبران خليل جبران وذلك عام 1916، وقد وضع في هذا الديوان هممه في أول الطريق من الشاعرية المتفوفة والمبدعة، حيث تخلص من قيود التقليد، وأطلق خياله حراً بردد أفلاك الوجود والطبيعة لا تهيب ولا حذر، ومن أشهر قصائده فيه "الفسحة الحياة" وقال فيها:

أيها الشكلى وما بك ذاء  
كيف تقدر إذا دعوت عليلاً  
إن شر الجنة هي الأرض

ت

51

# نقد المنظور اليهودي لتطور الشعر العربي الحديث

تأليف: د. محمد نجيب التلاوي  
مراجعة: أ. د. مصطفى رجب

صدر مؤخراً عن سلسلة كتابات نقدية التي تصدرها  
الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة كتاب بعنوان "نقد  
المنظور اليهودي لتطور الشعر العربي الحديث" للدكتور  
محمد نجيب التلاوي صيد كلية الآداب بجامعة عين شمس، وهذا  
الكتاب دراسة موسعة أتمت بالدرجة الأولى بالرد على  
صعوبيل موريه

العدد

40

419

2006

S Maresh الذي ألف كتاباً باللغة الإنجليزية سنة 1990  
يحمل عنوان "الشعر العربي الحديث 1800 - 1970"  
"Modern Arabic Poetry 1800-1970"

اسرائيل الاسحق، ولم يقتصر الأمر على ترجمة الروايات بل هناك ترجمات ومقالات لبعض العرب ومنهم أحمد شوقي وثرار قبلي والوليمس.

ووصل الأمر إلى حد اعتداد دراسات نقدية عن الأدب العربي لامتثالها إعلامياً خصوصاً بعد نسخة 1967 وقد انتشرت في تلك الفترة هذه الدراسات التي تصف الأدب العربي من منظور يهودي مثبّع بالمصرية والنصيرية المملوكة.

ودراسة صمويل موريه المظونة -  
"الشعر العربي الحديث تطور أشكاله

وموضوعه ينتشر الأدب العربي 1800 - 1970" واحدة من أهم الدراسات التي تثير الجدل من القضايا التي تحتاج إلى وقفات لتقييمها وتكويرها.

ويقع هذا الكتاب الذي نصح بصدده في مائة وخمسين وخمسين صفحة من القطع المتوسط ومقسم إلى ثلاثة فصول مسبقة بمقدمة ومفصل ومتبوعة بختاتمة.

تعرض الفصل الأول وعنوانه  
"منهجية المسك البحثي"

استعرض فيه المؤلف أساليب المنهجية في الدراسة مع تصويب لبعض الحقائق التاريخية ومناقشة التقسيمات الأيديولوجية التي أقرص المؤلف وجودها بين الشعراء العرب وقد استعرض المؤلف كتاب "الشعر العربي الحديث 1800 - 1970" تطور أشكاله وموضوعه ينتشر الأدب الغربي، ثم مؤلفه صمويل موريه الذي يصف كتابه بأنه مجموعة من البحوث المتفرقة تتناول الأشكال الشعرية الأساسية التي عاش الشعراء العرب المحدثون تجاربها، ويهونها منذ بداية القرن

تجاوز فيه حدود المنهجية العلمية والحيوية البحثية واستعرض تطور شعرتنا العربية الحديثة من خلال رؤية عصرية يهودية موجهة فخر من لقصبي أدبية ودينية على حد سواء أو اقترص ان للمسيحية دورها الرئيسي في تطوير الشعر العربي المعاصر ورأى موريه ان ثورة الشعر العربي الحديث مبنية على الجذور وتجاهل رصيد الشعر العربي في صدر الإسلام وأيام الدولة العباسية. وبدأ من منطقة صنف شعري وكان الفصل للمسيحيين وتجاهل المسلمين حتى انه أشار إلى ان فرانسيس مانش هو الذي بدأ حركة التطور وتجاهل البرادوي تماماً وتعرض لأشياء كثيرة أخرى لا ينبغي السكوت عليها. قضية مقدسة اللغة العربية.

وقد ترجم الكتاب إلى اللغة العربية سنة 1991 على يد الدكتور سعد معلوحي والدكتور شفيق السيد ولكنها ترجمة حرفية محدودة لا يوجد بها أي رد على ذلك المؤلف لذلك كان اعتناء الكتاب الذي بين أيدينا من الدرجة الأولى بالرد على موريه واقتراحاته.

توفيق عمير

ولقد انتبه الإسرائيليين منذ فترة إلى أهمية دراسة وترجمة الأدب العربي المعاصر في وقت مبكر للتعرف بطريقة تفصيلية على المجتمع العربي وهناك الكثير من الترجمات المبكرة مثل "يوميات لبنان في الأرياف" لآديبا توفيق الحكيم الأمر الذي يعكس مدى اهتمامهم بالتعرف على أوضاع المجتمع المصري حتى في هذه الأوقات وهذا الاهتمام الرسمي بالدرجة الأولى ويكفي من مترجم رواية الأدباء توفيق الحكيم هو أبا إيسل وزير خارجية



لمعد توفقي

بمستوى الشعر قبله  
ويطهه وإلا ما حكمنا  
نولقنا المعاصر ونجاهلنا امكليات  
عصر الفويلات، فإن الحكم سيكون  
مبتسرا، لأن لا يفلتر فوق العصر  
المعاصر لهذا الأبداع.

يقول المؤلف: "وتو اتنا  
انقرصا توافر بصوص قنية مختلفة (الشعر +  
المقلمة + الخط العربي) وألقيت عليها نظرة  
أقلية تختلج القنوق الثوالت، لاكتشف ان هذه  
القنوق تتشابه، وتتقارب، لأنها عبرت عن  
توقعات عصرها تعبيرا مباشرا غير مقلد  
هشمر تلك الفترة امتلا صمعه وتكلفا وتكرارا أو  
الفاظا صعبة كانت دليل تمير الشاعر اذذاك  
والمقلمة امتلات صمعه فكريا وتكلفا وصعوبة  
بدعوية اسلوبية ابتعوا فيها لأسباب في السجع  
والجمل والقرينة، والخط العربي تولى وكثر  
في هذه الفترة بالتحديد، لاسميا في الخط  
الكوفي المملوكي الذي اعتمد على تكرار  
لزمات زخرفية موحدة على مسافات معلومة  
منسقة، وكذا امام سجع المقلمة أو توحده  
اللقائية، وفي السمة نفسها التي يجدها في  
الخط الديواني "الفرلاني" بخطوطه الاسلوبية  
ذات القوام المتداخلة، والتي قد تتبع زخرفها  
حد صعوبة قرايتها، وكثف امام المائلهم  
الشعرية الصعبة اذذاك، فقد كانت فكرة  
الزخارف صمة تمير المبدع في خطي الكوفي  
المملوكي والديواني، وفي السمة نفسها التي  
امتدحها توفقي المعصر بالنسبة للإبداع الأدبي  
"شعر المقامة" فكان الايوب الديبا ولتر صمعه  
واعماله واحصاه لاكثر عدد من الصور  
البديعية والمجسمات البديعية، فقد تحول الإبداع  
لغاية زخرفية اعتب بالخطوط المتداخلة  
الوحدات المتكررة، وأصبحت مشتركتا لهذه  
الإبداعات الفنية المصنوعة شعر لخط المقامة)  
بالنظر والسمع معا وهي مشاركة حارجية  
بسبب ارتفاع قدر الصناعة والتكلف.

ام في الفصل الثالث والآخر وعنوانه  
"الروية العصرية لتطور الشعر العربي  
الحديث" فقد تتبع المؤلف الروية العصرية  
لتطور الشعر العربي حيث توقف مع ثلاث  
مراحل لتطور الشعر العربي الحديث" الشعر

القاص عشر حتى بداية السبعينيات وذلك من  
خلال اتصالهم وتلاقحهم بالحصرة الأوربية التي  
افاقوا منها، وبقاؤها وتطورها بصورة  
واضحة جليلة على بن "موريه" في تحليلة  
لأسباب التطور ومظاهره تجاور البنية العربية  
بثقافتها ومكوناتها إلى البنية العربية ومن  
جانبه أخرى فإن "موريه" تعتمد في داخله  
الثالث الصهيونية (الفتحة بمعاودة العالم  
للمسيحية) لشعب اليهودي الموحدة بالأرض  
التاريخية) وقد وجد قبل وجود اسرائيل بناء  
تطويري للمفاهيم الصهيونية مبنى الوجود  
الاجتماعي بنيان الصهيوني - وفيما بعد ربطت  
الصهيونية هذه الاطر بالمطبعة اليهودية لتكسب  
بها قوة روحية لليهود، فقد تعاطف اليهود مع  
الإيديولوجية لصهيونية على اثر ضم من  
اعتمدوا على مفاهيم غريبة

وفي دراسة "موريه" يتضح صدى هذه  
الإيديولوجية متمثلا في التخطيط المسبق  
والندائج المسبقة للدراسة، فكان بحثه تيريرا  
للتفحج معدة سلفا، فضلا عن عرمة المصنم  
على تصور العراقي الابداعي بين المسيحيين  
والمسلمين في الدنيا العربي المعاصر.

وفي الفصل الثاني وعنوانه "الشعر  
العربي بين الجمود والتجديد" حرص المؤلف  
على التمييز بالمحاولات المتعددة للتجديد  
الشعري العربي بدءا من العصر الجاهلي وحتى  
عصرنا الحديث العربي لم يعرف الجمود أو  
الثبات عند نقطة بعينها كما ادعى "موريه"  
اما النقطة الأخيرة فهي محاولة تاصيل لمظاهر  
التجديد وقد حاول المؤلف من خلال تلك الرد  
على نقطتين هما: إن شعرنا العربي الحديث  
شعر ممتدة الجذور ولوصلت بمثورة الجذور  
وإن الشعر والتطوير لشعر العربي. وإن  
المحاولات برمتها ليست مستفادة من الأوربيين  
وإن قصيدة الشعر "لحرجات من داخل  
عروض الخليل واستجابة لمرآج العربي  
المحمل بتراث اسطىقة وعبقها.

إن ما حدث للشعر العربي في عصر  
الدويلات لا يعد جمودا لأنه غير عر عصره  
بكل عطاءاته السوسية والاجتماعية  
والاقتصادية... نحن نصفه بالاحتفاظ قريسا

يسوق البعض إلى قساعة بما أرادته من وجود  
تأثير مسيحي خاص في مسيرة الشعر العربي  
وهذا التأثير المسيحي - كما ذكر مورييه - كان  
مبداً مبشراً في تطوير الشعر العربي  
وفي مجال الشعر المبتكر يرى "مورييه"  
أنه يمثل مستقبل القصيدة العربية ويجادل  
أخيراً أن يصنع بصمة يهودية واضحة في  
مسيرة التطور لشعرا العربي المعاصر.  
فيحدث عن شعراء يهود لهم دورهم البارز في  
تطوير الشعر المعاصر في الأدب العربي. وتشتد  
المعارفة عندما يحذر من "مورييه" على إحصاء  
الشعراء اليهود الذين يكتبون الشعر العربي.  
في الوقت الذي يصر فيه على تسيب شعراء  
المقاومة الفلسطينية ولأسيما استيعاده  
المقصود لمحمود درويش - مثلاً  
وبعد فأن هذا الكتاب من الكتب القيمة  
التي أثبتت أن الشعر العربي جاء مبعراً عن  
ثقافات حضورية ومرجعية خاصة بالعرب  
أنفسهم. وقد رد المؤلف الدكتور محمد مجيب  
الفتاوي رداً قاطعاً على افتراءات "مورييه" في  
بحثه الذي تصمم إخطاءاً تدرجية ومغالطات لا  
يمكن السكوت عليها وإن كتاب "نقد المنظور  
اليهودي لتطور الشعر العربي الحديث" لكتاب  
جدير أن يقرأ كل عربي وغير عربي لكي  
يعرف حقيقة المقطعات الصهيونية.

المقطعي بالشعر المزعوم بالشعر الحر " وقد  
حرص المؤلف على تقديم صورة مركزية  
لمراحل التطور والانتقال وعلى كشف المنظور  
العصري اليهودي لمسيبة الشعر العربي  
الحديث وحرص كذلك على التوجهات الصهيونية  
المقصودة والتي تسمى لطيفتها ولشعرها والتي  
تصنع لتزييف تاريخي موجه

وقد حاول "مورييه" أن يرصد تطور  
الشعر العربي الحديث، ويبدأ من خصائص هذا  
التطور بدءاً من النصف الثاني لقرن الميلادي  
المعاصر، على الرغم من أنه حدد عام 1800  
بداية لتاريخ بحثه. والحق أنه عرص دراسته  
بطريقة موسوعية مستفيضة، وكل من يمكن أن  
تد دراسة مؤثرة للغاية لأسيما أن "مورييه"  
يتمتع بلهم عميق لشعروهم العربي وهذا  
واضح في دراسته حيث ركز على تطور  
موسيقا القصيدة وشكلها أكثر من

أي شيء آخر.  
ألا أن المنظور الصهيوني الذي  
استقره "مورييه" في دراسته قد  
أفسد عليه جهده بل وهدم به  
الأمر هذا التخلي عن صفة البحث  
الحيادي ليشير عن عمد أو عن غير  
عمد رؤية ضيقة، إما عن عمد  
فلأن ما أثاره يحتاج إلى تصويب

## عبد الرحمن الشهبندر 1879-1940

عبد الرحمن الشهبندر طبيب وخطيب وسياسي  
ووطنى متفاني، ورئيس حزب الشعب الذي أسسه في  
عام (1925) مع فارس الخوري وغيره من  
الوطنيين أبان الاحتلال الفرنسي  
كان الدكتور الشهبندر عربي النزعة، معادياً  
للاحتلال وأسبغ انتفاخ العرب معهم. متفانياً  
للاستعمار الأجنبي في الوطن العربي عامة  
وسورية خاصة. كما كان طوال حياته يميل إلى  
التسامح ونيز التعصب والإعراس عن العنف  
والخروج إلى السلم.  
وكان يحسن الترجمة عن الإنكليزية، فقل عنها  
كتاب "في السياسة الدولية" لديزل بورتس  
ونشره عام 1925. وكتب مقالات في مجلتي

العلم  
والسياسة

المقتطف والهلل، جمع بعضها في كتاب "القضايا  
العربية الكبرى... وصدرت مذكراته بعد مقتله  
على يد ثلاثة من الرجعيين والمترمطين الذين  
اشتموا صلاته وأردوه قتيلا عام 1940، وكتب  
عنه محمد كرد علي فصلا مطولا في الجزء الثاني  
من مذكراته.

56

## الرومانسيّة والفن في قصّة القرن (19) (أوروپا الغربيّة وأمريكا)

ي. ف. كلفيو  
ترجمة: د. نوفل نيوف

بلغت نظر القاري، ونحن نتناول هذا الموضوع، إلى  
الزمانا بمعالجة مسائل محدّدة تلخّذ بعين الاعتبار  
خصوصيات جنس أدبي هو القصّة هنا، وزمن تاريخي هو  
القرن التاسع عشر، و"أجرامها" أدبية هي أوروپا وأمريكا  
الشمالية ثم - أخيرا - موضوع المعالجة، ونعني به مصير

العدد  
419

52

2006

## الفناني ومصير الفن. وترتبط بين هذه المسائل جميعاً روابط وثيقة جداً.

إن مجموعة كبيرة من قصص القرن التاسع عشر التي مفسّرة إليها في سياق هذه الدراسة تنتمي، بهذه الترجمة أو تلك، إلى جنس القصة تحليلياً. على الرغم من أنها تختلف كثيراً فيما بينها من حيث تنظيمها المعنوي، ويتميز بعض تلك القصص بالصغر والاختصاص. فيما بينها الآخر أقرب إلى ما نسميه بالقصة الطويلة، من حيث الحجم والمضمون، بينما نجد بينها قصصاً تمثل مناجاة واحدة متكاملة لا تتجزأ، وبالمقابل فإن هناك قصص أخرى هي على المقاييس من ذلك تماماً، أي مجردة إلى فصول وفقرات وثمة أيضاً نوع من القصص المقترية بضمير المتكلم، وهي مفعلة بشعوب غامضة، هي حين نجد قصصاً شديدة الالتزام بالروح الموضوعية الصارمة المعروفة في السرد المنثري، ويمكننا أن نطلق في تعداد قصة الفرويق لتي يطوي عليها هذا الجنس الأدبي، فهي أننا نستطيع بالإشارة إلى ذلك بوصفه وألفة موضوعية مهيبة للقصة الأدبية والامريكية الشمالية في القرن التاسع عشر.

وليس في هذه الواقعة أية غرابة أو غموض، ذلك أن ما يمتاز به الشكل القصصي من غي كين كان موجوداً في غنية شعور هذا الشكل نفسها.

وليس بين مؤرخي الأدب ومنظريه حتى الآن وحدة في الرأي حول نشوء القصة بوصفها جنس أدبي، فهناك من يعود بها إلى الأدب السردى المعروف في أوائل القرون الوسطى، أي إلى الأدب "الغرافيتي" والحكايات والقصص التاريخية والأفصاح المتداولة ذات الممتد الشرقي إلى حد ما. وهناك من يذهب إلى أبعد من ذلك، ويبحث عن منبع هذا الجنس الأدبي في الفن القديم <sup>1</sup> Antique بينما يرى فريق ثالث أن أصل القصة هو الأجناس الفخرية المعروفة في أدب إلمنر آشور القرون الوسطى، كالشفاقة الألمانية، والفيلسوف الفرنسية، ويذهب فريق رابع إلى بعض ربط نشأة القصة بالثقافة اليونانية والآشورية السطوية الأخرى حتى أنه يمكن أن يفترض أن القصة

كانت تميل، في أثناء نشوئها، إلى الجمع بين مختلف أنواع الفن. بل أننا هنا في هذه المقالة الموجزة، لن نحاول حتى الآن معالجة تلك الإشكالية المتعلقة بنشوء القصة كجنس أدبي. وسنكتفي بالإشارة إلى ما لهذا الجنس من قدرة تركيبية، ما قامت هذه القدرة قد استمرت، بل وازدادت فاعلية على امتداد مجمل تاريخ تطور جنس القصة، ولم تقل قسمة حتى يومنا هذا.

وبهذا نحن أن نؤكد على أن القصة كانت في بدايات وجودها تتكفّل بعلامات محددة وصارمة لعلها في شكلها هذا كانت سرّاً تقريباً موجراً تماماً تتنصص حبكة بسيطة ولكنها متصاعدة. وكانت خلواً من الإشكالية الفلسفية والنظرية بوجه عام، بنفسها الصقل السيكولوجي في معالجة الشخصيات.

ومع بداية القرن التاسع عشر كانت القصة، شأنها شأن أجناس الأدب الأوروبي الآخر، قد قطعت شوطاً كبيراً وصعباً. وتماثل أهم مراحل هذا الشوط في حركتين: إيديولوجيتين جبرأتين هما النهضة والتنوير اللتان تركتا بصمات لا تمحى على مجمل الحياة الروحية، وبهذه الحياة الأدبية، لشعوب أوروبا فقد شكلت النهضة احساساً إنسانياً جديداً بالعلم، روعت الهرمية لكسبية الإقطاعية، وأخرجت الإنسان من تحت يدي

تو ضلعية القرون الوسطى، ثم وصفت ونشأته في مركز الكون، محطمة بذلك سلم القيم الكاثوليكية. لقد بدأ الإنسان يحيا في الأدب بوصفه شخصية، واكتسب كل شيء إنساني فيه "هذه في الشرعية". أما التنوير فقد أكد بدوره على جبروت العقل البشري وقدرته، بعد أن أعلن هذا العقل قوة تحريرية عظيمة، بل معياراً إنسانياً وقصص يحكم إليه في جميع جوانب الوجود البشري. إذ من مد يده إلى ليكارت الشهيرة "أما الفكر، إذا فقدنا وجوده"

إن حياة الإنسان من خلال علاقته بالطبيعة والمجتمع، وكذلك مصيره وشأنه وعيه الذي يعالج مشكلات الوجود المتعددة، أي المشكلات الأخلاقية والاجتماعية والسياسية

ظروف وجودها الموسوعية، بل ووجود جس  
القصة نفسه كفا حجر عثرة في وجه هذه  
الترعة الداخلية ومع مرور الزمن كانت القصة  
تتحول أكثر فكثر إلى مضم "أدب المجلات"  
في حين كان لهذا النوع من الأدب قواعده  
ومعاييره ومعالجه فالتكثر شكوى سكوت  
هينز جبال المورقة، حين قال أنه كان يكتب  
قصصه على النحو الذي يعجبه، ثم "بمسدها"  
وهو يهدف لتكون مطابقة لشروط المجلات.  
كانت "قوانين" المجلات تساعد على بحث  
الميلاد الأولى لجس القصص، أي على أحياء  
الاقتصاب والمساطة وجوية الحكمة، غير أنها  
لجس الحظ. لم تستطع القصص على  
المقتصبات الجديدة قصصاً مهلهل.

فالتطبيع الذي يتكبد لتطويع جس القصص،  
وكذلك تعدد الأشكال الشريفة الموجهة في أدب  
القرن التاسع عشر كذا متروطين بالقصص  
والمواجهة بين الجنين المستقرين.  
وعلى القارئ ألا يتصاقق من "عدم  
التشابه" بين قصص المرحلة المعاصرة، إذ حقا  
أن "المسافة كبيرة جدا" بين هوفمان وتوين؛  
ألا ألهم، كما يقال، يدفع ضمن حدود مساهمة  
واحدة.

## 2.

كل أثر من أثر الفن (بما في ذلك الأدب)  
هو شرة نشاط الوعي الإبداعي للفنان. وهذا  
الوعي الإبداعي ذاته يتشكل تحت تأثير عوامل  
متنوعة ومتداخلة يطلق عليها في علم الأدب  
مصطلح "النصر" أن مفهوم "النصر" يشمل  
جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية، وأحداث  
التاريخ السياسي وأثر ظروف انصراع  
الاجتماعي تطيدا، والمعارك الأيديولوجية  
وحركة الفكر العلمي والفلسفي وتطور النظم  
الجمالية والاتجاهات الفنية. فالنصر هو جماع  
ظروف حياة المجتمع الروحية والمادية في  
مرحلة معينة من تطوره. ولقد يكون تأثير  
مجموع ما في الحياة من جوانب مختلفة على  
الوعي الإبداعي مباشر، أو غير مباشر.  
إن معرفة النصر شرط ضروري للفهم  
الدقيق والكامل لما تسفر عنه الآثار الفنية من  
مغزى وأهمية فنية. ولهذا بالضبط لابد أن يكون

والفلسفية، إن ذلك اختلا على نحو تدريجي  
باحتلال المواقع المركزي في الأدب، ويجزاء  
تعبير الحيد في التقاليد المألوفة في هذا الجنس.  
وكانت التصورات الجديدة والافكار والمعالج  
تكتلب وسائل استيعاب أخرى، وأنوات تعبير  
قضى جديدة.

ولقد فعلت هذه العملية قطعا في القصة  
إبصارا ليس من الصعب أن نلاحظ أن قصة  
القرن التاسع عشر، على الرغم من كل  
تنوعها، تتميز مبدئيا عن التجارب السابقة في  
هذا الجنس. ولقد وى عهد المساطة والاقتصاب  
المعروفين في البدايات، وتراجع كثيرا. لحكمة  
المصاعدة وانتقل مركز الثقل من الأحداث إلى  
الإنسان من هنا. تعاليم العصر التفسيرية  
والسكوبوجية فلقد أصبح البطل أهم من السكوت  
والتصرفات التي غدت تمثل موقفا ثقافيا. ذلك أن  
البطل الآن هو بطل يفكر ويشعر، أنه لا يعيش في  
عالم الواقع وحسب، بل وفي عالم "الروح"  
أيضا. وقد أصبح ذهنه وأفكاره الآن المودان  
المفضل للجدير بأهتمام الأديب.

يتميز فن القصة في القرن التاسع عشر،  
ولا سيما في رمن سطوة علم الجمال  
الرومانسي، بوجود الفكر المسجل والتفكير  
المحض بالدين. رافعا طر ح القضايا الاجتماعية  
والفلسفية والأخلاقية والفنية. وكما لو أن  
القصة كانت تكرر طبيعتا الجمالية الخاصة،  
راجحت تلتفت إلى استنوية اجناس غريبة عليها،  
كالهوار الفلسفي، والمبحث الفكري، والوظف  
القصي. فشرعت تستعمل استخداما واسعا  
تجربة النشر التاملي، ولا سيما في المذلة  
التنويرية بوجه خاص. وكل حتما  
أن يقضى لك كله إلى ضعف  
ثوابت جس القصص. فهي قد  
ضلقت ببطرها، وعلت تلمح إلى  
الخلاص من هذه الأطنر. تلك هي  
الترعة الداخلية التي تتجلى  
بسهولة في كثير من الآداب  
القومية.

كان يمكن أن نطرح أن هذا  
"التعطيل الذاتي" سيؤدي إلى  
المختلها كليا، وإلى الاستعاضة  
عنها بتأوع أخرى من الفكر  
القصير. غير أن ذلك لم يحدث، لأن

الشيخ

التاسع عشر يحروب نابليون، التي رُجح فيها  
جميع دول أوروبا الوسطى والجزر  
البريطانية. غير أن هزيمة نابليون لم تنص على  
"الصراع الأبدى" المزعوم. فتقلت الصدامات  
المسلحة وأخذ الأمر آخر. من حرب النكلر، مع  
أمريكا (1812 - 1814)، إلى الحرب بين  
الولايات المتحدة الأمريكية المكسيك (1846 -  
1848)، ومن التحالف بين فرنسا وإنكلترا ضد  
روسيا (1853 - 1856)، إلى الحرب بين  
روسيا وفرنسا

(1870 - 1871). وكفت الحياة الداخلية لهذه  
الدول تنربع تحت صربات الثورات البرجوازية  
وانتفضعت التحرر الوطني والحركات  
الديمقراطية الراديكالية والصناعية، والحروب  
الأهلية، و"النزاعات" الاستعمارية المسلحة  
...الخ.

وتوافق أيضاً على أنه كان لدى الأوروبيين  
والأمريكيين ما يدفعهم إلى الحديث عما في  
عصرهم من "كوارث لم يسبق لها مثيل"  
وبالفعل، فإن التاريخ السابق لم يعرف مثيلاً  
لتلك من قبل.

وفي المجال الاجتماعي الاقتصادي كان  
القرن التاسع عشر عصر الثورات الصناعية  
والترسيخ الهيكلي لأسلوب الإنتاج الرأسمالي،  
ومن ثم مراكمة رأس المال الصناعي والمالي  
وتسويق لاكتكارات والتروستات والكرتيلات  
العالمية. وفي أواخر القرن دخلت الرأسمالية  
الأوروبية والأمريكية مرحلة الاحتكر. وقد  
انقضى هذا كله إلى توزيع جديد للقوى العظيمة  
في المجتمع، وإعادة تنظيم بني الدولة، الأمر  
الذي ترتبت عليه بفتلتى تحولات في الوعي  
الساكن للشعوب

ومما لا يهتد فيه أن القرن التاسع عشر  
كان رمزاً رسمت البرجوازية خلاله أقدامها في  
الاقتصاد والسياسة والأيدولوجيا، يكن من  
الواضح بلقصر بعضه أن البرجوازية قد  
استندعت مكافئتها كقادة للتقدم التاريخي. لقد  
تفطرت ثورتها بعد أن داحت مكنتها للثورة عنت  
النابلية الرجعية والمحطفة، وبذلك انقل نور  
ز صفة التفرغ إلى البروليتاريا.

المرء لفهمه تصوراً عن القرن التاسع عشر  
من وجهة نظر التطور الاجتماعي والتاريخي  
والعلمي والفلسفي والفني، ولو في حدود  
الإلمام بملامح العامة على الأقل.

إن مقاربة "القرن الحالي بالقرن  
الماضي"، قد تحيل لنا أن القرن التاسع عشر  
كان رمزاً هاماً خلفاً من الحيوية الطموحة.  
ولكن ذلك ليس إلا ما يخيل لنا نحن. أبناء  
القرن العشرين، أصحاب لذاكرة المردفة  
بحروب عالميتين. وقتاً بحياة ملايين البشر،  
وقيام أول دولة اشتراكية في العالم ترتب عليه  
بناء المعسكر الاشتراكي، وسقوط النظام  
الاستعماري، وظهور الأنظمة الشعبية  
الديمقراطية في بلدان آسيا وأفريقيا وأمريكا  
اللاتينية، والأحزاب العلمية المثقلى والقتال  
الدوية وغزو الفضاء، وما خلفت به الامبريالية  
المعاصرة من مخبرات دموية. الخ. وبالطبع،  
إن زمننا هذا في عصر الغضب والحسب  
والثورة، حيث انجرت البشرية قفزة عملاقة في  
مجال التطور التكنولوجي، ووجدت نفسها - إذا  
امكن القول - أمام خطر التدمير الذاتي، هو  
عصر لا يقبل المقاربة بالقرن التاسع عشر  
الذي يتردى لنا عصر حروب صغيرة وثورات  
صغيرة وتقدم بطيء في جميع مناهج الحياة  
العادية والروحية

غير أن ذلك الزمن لم يكن ابداً يبدو لاإنسان  
القرن التاسع عشر رمزاً هاماً رفيعاً.

لقد كانوا يفهمون جيداً فكرة "تسريع  
التقدم"، ذلك أنهم أيضاً كانوا يفترون  
"عصرهم الحالي"، بـ "العصر السابق". أي  
بالقرن الثامن عشر، بحيث أن عصرهم كان  
يبدو لهم ملياً بالأحداث المعاصرة. إن  
"قانون النسبية" فدالية في علم النفس  
الاجتماعي التاريخي أيضاً، ويجب علينا أن  
نوافق على أن القرن التاسع عشر كان يقو  
بالحواصم اللاهية والحركة الجيزة إلى الأمام،  
بالمقارنة مع الازمنة التي سبقتها.

على مشارف القرن التاسع عشر وقع  
حدثان شهيران هما حرب الاستقلال الأمريكية،  
والثورة البرجوازية الفرنسية، اللتان حدثتا  
الطبع الجديد للتطور الاقتصادي والاجتماعي  
والسياسي والأيدولوجي، كما ابتدا القرن

### 3.

لم تكن حياة ذلك العصر الروحية والأدبية  
التي حربية وبسطة، وقد أعلنت عن نفسها  
بجلاء عظيم، فتجلى ذلك في حركة الفكر  
العلمي والفلسفي والجمالي.

كان تطور الأفكار الفلسفية في القرن  
التاسع عشر حيويًا ومتنفسًا وشديدًا، إذ لم تكن  
بداية القرن بما كان للفلسفة الكلاسيكية  
الالمانية من تأثير جليل. وقد كشف التقدم  
الاجتماعي وحركة الفكر العلمي المساعدة على  
الانحلال المادة الثورية التي سادت في القرن  
الثامن عشر، وعلى طابعها الميكانيكي  
والمثالي، وكذلك على عجزها عن تجاوز حدود  
المطلق الصوري والسببي المباشر. وليس  
كانت الفكر الثوري في مجال الفسيولوجيا  
والسياسة استمرت رُما طويلا وهي تحرك  
وعى البشرية، بل ولم تفلح كامل قوتها حتى  
يوما هذا، فإلى التثوير كس على وشك أن  
يستبدل نفسه في مود الفسيولوجيا عند  
مشرف القرن التاسع عشر. ذلك أن نوعية  
العلم المبسطة التي لم يكن فيها مكان  
للتناقضات الداخلية، وللتطور الديالكتيكي  
أصبحت غير مرضية في ضوء التجربة العلمية  
والاجتماعية الجديدة.

وبدلا من مفترى "العصر الموسوعي"  
جاء عاصفة جدد هم كاتو وفيلته وهيل  
وشينغ. وقد اغنى هؤلاء الفكر الفلسفي بفهم  
تألف لعالَم وبفكر التطور الديالكتيكي  
والنقد الاجتماعي التريخي. ولا يقل أهمية  
عن ذلك كوهيم في مجال الفسيولوجيا  
تجاربوا أطر عقلانية الموريس الفلسفية (وإن  
لم يفرها) والخلو، لي مقام مناهج المعرفة  
العام كلاً من لحدس والتحليل بوصفهما أهم  
عصرين في ذلك النظم، وبذلك قدموا تأسيساً  
فلسفياً لِمبادئ التفكير العلمي والفني الجديدة  
التي ودت على تقوم القرنين الثامن عشر  
والثامن عشر.

كما كان لما عرفه العلوم الطبيعية من  
تطور عاصف تأثير هائل على طابع تفكير  
التفكير الفلسفي في القرن التاسع عشر. فقد  
سدد تطور العلوم الطبيعية الصرية القضية

لتحطيم التصور التقليدي حول مشوء الكون  
والحياة الحية البشرية. إذ يمكن القول بأن  
أعمال تشيزا دي بارون جعلت فعله في رُعة  
ما استقر قلوب في وعى الأوروبيين حول هذا  
الموضوع. ثم إن الحركة العقلية بأن العلم ثلث  
لا يتغير تخلت عن مكنه فكرة الحركة الدائمة  
التطور. وقد أصبح مفهوم التطور هذا مفتاح  
أساسي في الحياة الأدبية ابن القرن التاسع  
عشر. ثم تسرب إلى الاقتصاد والفسيولوجيا  
والفلسفة وعلم الجمال وعلم التاريخ، هذا إذا  
لم يتطرق إلى جميع ما يمكن أن يكون للعلوم  
الطبيعية من تفرعات.

بلغ العلم الكلاسيكي في القرن التاسع  
عشر أعلى قممه. وخيل أنه قد أرسى أهم  
قوانينه على الإطلاق. غير أن ذلك كل ما بذل  
ليس إلا همد النصف الأول من القرن ظهرت  
مفاهيم وأفكار وتصورات جديدة بدت في أول  
الامر عجيبة، لا منطقية ولا تتسمج مع مبادئ  
التفكير العلمي التقليدية. ولتطلب على الجمود  
والسلطة الفكرية والبناء الصريح الذي أبداه  
أعداء العلم، استطاع لينتيفسكي وبولواي  
وزيمس وبلات وكثيرون آخرون أن يهدوا  
الطريق لعلم جديد "غير كلاسيكي" وأن يهدوا  
بماء لوحة الكون جذريا. وعلى أية حال، فإن  
القيمة الثورية لنشاطهم لم تنفص إلا في نهاية  
القرن التاسع عشر، بعد أن مشر ايشتاين أهم  
أعماله.

إن مكتسبات العلم الكلاسيكي العديدة  
والمؤثرة، منه مثل التحولات الاجتماعية  
الاقتصادية في حياة الدول الأوروبية، لم يكن  
في نفسها إلا تعكس على حركة الفكر  
الكلاسيكي. لقد تبين أدس طوة "الانحلال العظيم"  
ثم قدم ألا رما تصورا سبيبا، على الرغم من أن  
تأثيرهم على الفلسفة الأوروبية ما يزال حاضر  
الصدى حتى الآن.

إن المكتسبات العلوم الطبيعية التي تعتمد  
على التجربة والملاحظة، بالإضافة إلى التقدم  
العاصف في مجال الإنتاج الصناعي، وإلى  
تطور البحوث التطبيقية، ألب استمرت على  
ظروف ملائمة لظهور فلسفه جديدة أطلقت  
على نفسها اسم الفلسفة "الوضعية". وقد

تأسست هذه الفلسفة على يدي أوغست كونت، وكان من أبرز أعلامها لويس وبنيامين وكونت. كانت الوضعية ترافض "المتكافيزيقا" وتبطلها بأنها "نظرية عن يدائيات كل ما هو حي، وعن ميادى الوجود الكائنة التي لا يمكن تكوين معرفة عنها بواسطة التجربة الحسية المباشرة".

وفي حقيقة الامر، فقد رفض الوضعيون القيمة العلمية لكل فلسفة. لقد كفوا على يقين بأن "العلم لا يحتاج الى أية فلسفة تكلف فوقه، بل عليه ان يعتمد على نفسه".

وبدلاً من الفلسفة كانوا يطرحون "منظومة العلوم"، أي "علما علما"، يكشف عن العلاقة القائمة بين الميادين الميتة للمعرفة، ويكون للآثار على استخلاص نتائج رابضة من العلوم الطبيعية والاجتماعية. وقد كان الوضعيون انصافاً لا المربين في مجال التصولوجيا.

فلم يكن بكتفهم مصعون "الاشياء في ذاتها"، ولا مشاكلات المسببة... الخ. وكفت مهمة العلم، من وجهة نظرهم، تتمثل في وصف الظاهرة وصوغ قوانينها. اما ما يتعلق بجوهر الظواهر واسبابها فليس الا من

هراب "المتكافيزيقا". كما كانت الواقعة العلمية وما يترتب عليها من خلاصة هي المقولة

المركزية في نظرية المعرفة لديهم. وليس من باب المصداقية ان يدت الفلسفة الوضعية، وعلى نحو معلني، قريبة مما اسفرت عنه "مدرسة ماسنستر" من النظريات الاجتماعية والاقتصادية التي سخر منها ديكتر بسخرية رائعة في "الازمنة الصعبة".

وبصرف النظر عن اهتمام الوضعيين بالمعرفة "الاييجابية"، الا انهم - من حيث الجوهر - ظنوا، مثاليين. وربما لهذا السبب كانوا يخططون بمسطحة لوضع

60 419

2006

بنى وقرائين بيولوجية لحياة المجتمع (تين وسيمون) ولكنهم ساعدوا على نشر الأفكار المتعلقة بدين الظواهر في الطبيعة والمجتمع من علاقة شسنة، وبالتطور بوصفه القانون الامم الذي يخصص له كل ما هو حي، وبالعلاقة المتبادلة بين الفرد والميادية التي تشكله الخ. لقد كان للفلسفة الوضعية في تطور الفن الأوروبي (والادب قبل كل شيء) نور فلق الالهية. ان كديا جميع الاسس التي تتيح لنا النظر الى المدرسة الطبيعية والتغيرات المنتمية إليها بوصفها امقاطا لتلك الأفكار الوضعية على مبداء دراسة الواقع فنياً

لم تستلم المثالية الكلاسيكية لهجمات الوضعيين الصارية، غير ان "هجماتها المصداقية" كانت منذ مشرف النصف الثاني من القرن التاسع عشر تنقل الى قوتها المضاهية.

وفي الحقيقة فلن الفلسفة الانشائية في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر كانت تمثل الدروة في تاريخ الفلسفة البرجوازية. ان لم يتبع لها بعد ذلك قط ان تبلغ تلك الاعالي، ان فقدان البرجوازية موقع القيادة في العملية الاجتماعية التاريخية قد جر وراءه انحطاطا في الفكر النظري، وازمة في الوعي، وتنبؤا بالانهاء، ومحاولات عقيمة لخرق طوق الضلالات المثالية، لكنها كانت محاولات من تدخل اطر التفكير المثلي نفسه، ان الطود

الاحيرة من القرن التاسع عشر كانت في وعي الأوروبيين راهية بالوان الديكاديس (الانحطاط)، ام الانساق الفلسفية التي ولدت او لاقت نبوغا في ذلك الزمن (شوبنهاور و نيتشه وهارتس و بيرسون) فكانت تحمل ملامح الانحطاط التي اطلق عليها في تاريخ الثقافة مصطلح fine de siecle أي نهاية

القرن، ومن ينظر اليها اليوم بوصفها نهاية القرن التاسع عشر تحديداً الا انها كانت تعني تمهاتريها نهاية الحضارة الأوروبية

ويشير اخيراً الى حدث بالغ الأهمية في الحياة الأيديولوجية لأوروبا القرن التاسع عشر، الا

أوغست كونت



المرء علماً يلزم، ثم الاخوان شلوق وتوك  
ونوفليس وهوفيل وهافيس في انحاء  
وردرورث وكورنيدج وبيرون وشيلي  
وكنيت وسكوت والكفرا وشكسبيران ودي  
ستل ولانترين وهوغو وفيي وجورج صند  
في فرنسا ورايم وكوير ودي هونور بومفل  
ولومفيلو في الولايات المتحدة الأمريكية.

كان الرومسيون في معظمهم متطرفين،  
مثاليين. وكثروا صوبين إلى حد ما. وقد رفعوا  
حياة الروح علياً "الواقع القوي" واعتلوا  
الفن وسيلة رئيسية لمعرفة "الحقيقي" البشري،  
واعتبروا الشعراء "سل الانسانية وقادتها. لقد  
بدلوا جهوداً مصيبة من أجل تحليل الوعي  
البشري من يرأس العظم الجوارح في الجديد  
وتاملت للعلم وليس ثمة من دأع للقول أنهم  
اختلوا في تحقيق ذلك. سيما وأن اجزات  
الايولوجيا وعلم الجمال الرومسيين كفت  
عظيمة وذات شأن.

ليس المعلن هنا مناسبا لاستعراض تلك  
الاجزات بالتفصيل بل ولا حتى لتعدادها.  
وسنكتفي بالاشارة، على سبيل المثال، إلى  
واحدة منها فها هو ان الرومسيين هم  
اصحاب شرف اكتشاف الإنسان (أي عرقه  
وطباعه ووعيه وعلائقه وسلوكه، بل ومصير  
كل فرد) بوصفه كمررة التاريخ. ولم تكن  
تفصلهم إلا خطوة واحدة عن بلوغ الفهم القائل  
بأن المصير والوعي البشريين يشكلان تحت  
تأثير البيئة الاجتماعية وحياة العصر

الاقتصادية والاجتماعي والسياسية على  
اختلاف مستوياتها، والحركات الايديولوجية  
المرامية لهما - الخ. وحين تم القيام بهذه  
الخطوة غدت الرومسية مرعجة على  
الانصاف. لقد تبين ان المهمة الجديدة، أي  
مهمة البحث الفني في الوجود والوعي  
البشريين من خلال تلك العلاقة مع الواقع  
الاجتماعي، كانت تفوق مقبرة الرومسيين.

وعندئذ كانت الفرصة قد منحت للواقعية  
التقوية وحان وقتها.

وظهرت في الساحة الأدبية الأوروبية  
والأمريكية، وفي أوقات مختلفة، كوكبة من  
المواهب الجبارة الرامية "بلمها الصيق

وهو ولادة منظومة الفكر الثورية تمثلت في  
الصلبة التاريخية والديالكتيكية كمنس لنظرية  
علمية جديد متبدي، وثورية حقاً في نظرتها إلى  
تطور الطبيعة والمجتمع أنها النظرية  
المرمسية التي تعتمد على دراسة التطور  
الاجتماعي الاقتصادي والسياسي في البلدان  
الأوروبية المتقدمة، وعلى "وئي المعرك  
الطبيعية التي حاصتها البروبيتريا، وتستند إلى  
مكتسبات العلم الكلاسيكي والفلسفة (بما في  
ذلك المادية الثورية، والمثالية الألمانية).

وقد شملت هذه النظرية جميع ميادين  
الوجود والنشاط الانساني، بدءاً من قوانين  
الطبيعة وانتهاء بقوانين الفن. وخصت بمظم  
اهتمامها مشكلات الاقتصاد والوسولوجيا  
والسياسة والفلسفة. وكان دأع المرمسية  
يردد فيها اسماً نظرياً لتعبير العالم تعبيراً  
جديراً فحفظاً منها ايدولوجيا البروبيتريا  
بوصفها الرعيم الجديد للصلبة التاريخية.

ومن المعروف للجميع ان الانتشار الواسع  
للمرمسية، أي تلك الصلبة التي استطاعت  
الفكر الثورية من خلالها ان تسيطر على  
وعي الجماهير وان تصبح دليل عمل لها، وهو  
مسألة تنتمي في معظمها إلى القرن التاسع  
عشر. بمعنى ان هذه النظرية نفسها كانت كمررة  
الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية  
والأهمية التي كانت مبادئة في ذلك القرن.

#### 4.

كان من الطبيعي ان يختلف مجمل ما اشرفا  
إليه اعلاء من ظروف حياة القرن التاسع عشر  
المادية والروحية بصمته على تطوير الفكر  
الفني الأوروبي والأمريكي، وعلى الفن بطرقه  
ومعارسه. ولا سيما على الادب قبل كل شيء،  
فلم يصب لتاريخ الادب ابدأ ان عرف هذا  
المقدار من الازدهار الفذ بمختلف المدارس  
والاتجاهات، ومن الصدامات فيما بينهما، وهذه  
الإطاحة السريعة بالتأثيرات المهمة.

لقد مرّت بداية القرن تحت راية الصراع  
الظلمي بين الكلاسيكية والرومسية التي  
تسلخت بما قدمته الفلسفة الامتية من الفكر  
في علم الجمال والفرصولوجيا. وتكلل هذا  
الصراع بقتل الف الرومسي الجديد الذي

للعلاقات الواقعية"، بالمعنى الذي عثر عنه  
ماركس، ومنهم بذاك وستندال وميريميه  
ويونكر ونيكوي وش. برونزي ونوين وآخرون  
ممن كشفوا للعالم في كتبهم المعبرة والتليغ  
عدد من الحقائق السياسية والاجتماعية يتفق  
ما كشفه جميع المحترفين من سياسيين وكثبات  
اجتماعيين ووعاظ اخلاعيين معا... فقد صور  
الاديب الواقعي جميع فئات البرجوازية، ولم  
يؤلف عظماء الواقعيين انفسهم على تصوير  
الأسباط البرجوازية وحدها، بل جعلوا مادة  
اهتمامهم ويحتكم الفنى تشمل شتى فئات  
المجتمع، بدءاً من الأرستقراطية العليا وحتى  
الفلاح والعمل والحرفي والبروليتاري الثرى.  
ولكن ماذا عن الرومانسيين؟ هل غفلوا  
الميدان وطواهم التمسيل حقاً كلاً، بالطبع،  
فانكشافاتهم الفكرية والفنية والتقليد الحسية  
التي ارسوها بقيت حية، ويستطيع ان يجدوا  
بالدرجة الأولى، وزعم ما هي تلك من مغرقة،  
في ابداع الواقعيين الذين بدأ كثيرون منهم  
طريقهم الابداعى بوصفهم رومانسيين تحديداً.  
فقد استخدم هؤلاء الواقعيون، وعلى نطاق  
واسع، ما قمته الحركة الرومانسية من  
انجازات فكرية وفنية وراحو، بطورونه  
ويصوغونه وينفعونه في اتجاه جديد. على ان  
سوسيوولوجيا الواقعية النقدية برمتها، من حيث  
الجوهر، تنطلق من النظرية الرومانسية حول  
"الإنسان الخرىقي".

واكثر من ذلك، هنأ اكتشافات  
الرومانسيين الفنية وما سطروه من اساليب، بل  
واسلوبية الرومانسية نفسها، انما لاقت  
اصداها المتعددة في علم الجمال لدى عظماء  
الواقعيين.

وليس غريباً ان يتحدث الباحثون  
المعاصرون اكثر فالكثير عن "رومانسية" كل  
من ديكنز، وبلزاك، وفلوبير، والاخوات  
برونتي، وثاكري، وميريميه، وستندال، الخ.

لقد كان الموروث الرومانسي متيحاً  
فيلستمر يمارس تأثيره على التطور الادبي في  
أوروبا وأمريكا حتى نهاية القرن التاسع عشر.  
بل وما زال ذلك الموروث فعالاً في عصرنا  
ايضاً، حيث أنه يؤثر على منهجية احدث

الآداب. وليس من باب المصطفة ان يلجا بعض  
عظماء الآداب في دراستهم ظواهر معينة في  
ادب العشرينات والثلاثينات، التي مصطلح  
"الواقعية الرومانسية" الذي قيل انه تعميم  
المعنى.

فكفى بقهم الجذلية الممروعة في تحليلات  
الموروث الرومانسي في ادب النصف الثاني  
من القرن التاسع عشر، علينا ان ننسور طيبة  
بعض تيارات العصر المبهجة والصراع  
الداخلي فيما بينها، ولو في خطوطها العريضة  
على الاقل. وتجدر الاشارة هنا الى ما بين العلم  
والفلسفة وابداع الفنى من تأثير متبادل  
ومعقد يسفر حتماً عن ظواهر مفصلة، ولغتها  
يرغم ذلك مهمة في عملية التطور التاريخي  
الادبي.

وهكذا، مثلاً ادى تأثير الفلسفة الوضعية  
والتقدم الواضح في العلوم الطبيعية الى ظهور  
فكرة استخدام "المناهج العلمية" في ادب  
ومعها فكرة تحويل الادب الى "اداة للمعرفة  
العلمية" بلذة وحقيقية. وكنت حواسه الفنى  
الواقعي التي كانت تنصب على دراسة الواقع  
الاجتماعي والانساني في المجتمع دراسة فنية،  
لقد اقلتها الانشداد الى تسجيل تفاصيل  
الملاحظات الامبيريقية وادى تصغير دور  
العوامل المبيولوجية في السلوك البشرى.

واحدث مبداء المنهج الواقعية  
والتصميمات الفنية الكبرى تصبف وتنبو في  
قواعد التجريب الامبيريقية، كما شرع الاديب  
يكتسب طبعاً "علاجياً طبياً" لدى حد كبير

ويبدأ كذلك بتداول مصطلحات من قبول  
التجريبية والنظمي. الخ، في مجال بعض  
اجناس النثر الفنى. وبكلمات أخرى، فقد كان  
يتشكل منهج جديد يخل تاريخ الفنى تحت اسم  
المنهج الطبيعي NATUREL

وقبل ان يصبح المنهج الطبيعي مبدأً فنياً  
مستقلاً بر من طویل، كانت ثمة ردة فعل قوية  
في الادب الاوروبى ضد الذرعة "الطبيعية".

وقد اتخذت ردة الفعل تلك في الاساس اتجاهين  
التبيين: الأول ضد تقنية الفنى وتوظيفه لتحل  
مسائل من اختصاص ليولوجي

والسوسيوولوجيا والعلوم الاخرى، والثاني ضد

## حركات وتيارات واتجاهات.

وينبغي أن نضيف إلى ذلك أنه في أوقات استخدام التناقضات الاجتماعية السياسية والدراعات الطبقيّة كانت تظهر في مختلف البلدان، وبصورة عذوية، تيارات أدبية ذات صبغة اجتماعية في الأغلب. وبسبب إلى هذه التيارات، على سبيل المثال، المكتبة الاجتماعية والشعر الرومانسيين اللذين واكبا الكفاح من أجل تعجيل الانتخابية في الكنترا، وكذلك أدب الحركة الاشتراكية، والشعر الديمقراطي الثوري سنة 1848. والشعر والأدب الاجتماعي إبان كومونة باريس، والشعر الاشتراكي الأنكليزي هي سمات القرن التاسع عشر. وقد اعتمدت هذه التيارات اعتماداً كبيراً على الاتجاهات الفنية والخيالية التي أسرت فيها جميع الأساليب والمدارس المعاصرة ولادة العصر. فكان تأثيرها الخاص على الصلابة الأدبية وظل عليه لطابع الأيديولوجي. وبذلك في ما رزقه هذه التيارات من بدور قد أعطى كله حتى في مجال المنهج الفني، وليس ليس فوراً، وليس إلا في القرن العشرين، حين بدأت تتشكل الواقعية الاشتراكية.

إن لوحة الحياة الجمالية والأدبية التي رسمناها هنا للقرن التاسع عشر، وعلى الرغم من كل ما يتصوره من تعقيدية وتيسيرية وفجاجة، تتيح لنا أن نستنتج أن تلك الحياة كانت مفعمة بالطاقة والحيوية واستفصالات الداخلية والصراع النفسي. فلم يسبق لعصر من العصور أن أعطى البشرية خلال زمن قصير مسيحياً هذا العدد الوافر من الصلابة في ميدان الأدب، مثل هوسنر، وهايني، وغوغو، ولزاتك، وستندال، وفلوبير، ورولا، وبايرو، وشيلي، وديكنز، وتكر، وسكوت، وادغر، إلخ، ومارك توين، وكثرة أخرى من الشعراء والكاتب الألفاء الذين استقر إبداعهم في غزارة فنون الأدب العالمي إلى الأبد.

## 5.

إن جعل الفنانين أبطالاً في أعمال أدبية، والنظن مادة للتعبير والتجديد الفني، فهو أمر على قدر من القدرة طيبة فروع عديدة من

الامبريقية وإذابة الفكر الفني في تفصيل الوجود البشري المعيشية والفيزيولوجية وغيره. وقد نشأت على هذا الأسس حركات وتيارات جديدة في الفن والأدب كل أهمها المذهب الجانوي (مذهب الفن للفن)، المذهب الرمزي. وقد اعتد كلا هذين المذهبين على الموروث الرومانسي الذي راحا يولانه كل على طريقته، وفقاً لما تطلبه متطلباته الخاصة وأغداقه. فلتطوّر الجماليون من تصوراتهم الرومانسية حول أهم معنى الفن في حياة البشرية ومن عبادة الجبال الرومانسية، فصاغوا نظرية (الفن للفن) وطبقوا الفنون بالانقطاع عن الواقع الإميريقي (بما في ذلك الواقع الاجتماعي) وبأن يعزل نفسه في "برج عاجي"، أما الرمزيون فقد رادوا إلى الإميريقية تهديداً لقدرة الفن التعبيرية والتفكروا إلى مجموعة الرموز

الرومنسية  
فصاغوا في  
صوبها نظريتهم  
الجمالية التي  
تقوم على الرمز  
(باعتد معقبة

وخصوصة  
وايقينية)  
يوصفه الشكل  
الأسمي، والشكل  
الوحيد المقبول  
من بين أشكال  
التصميم الفني  
لوجود الإنسان

وجود شخصياً واجتماعياً. ولقد كشف الموروث الفني عن بقية بلاء في بعض الحق من الانساق الفنية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مثل "ما قبل الرافائيلية" و "الرومنسية الجديدة" وما شابه ذلك، وهي انساق مشبعة بالاحتجاج ضد "القيم" الواسعة في الأخلاق البرجوازية والفن البرجوازي.

كل التطور التاريخي الأدبي في القرن التاسع عشر يمثل عملية معقدة من التفاعل والصراع الداخلي والإثراء المتبادل بين جميع ما فكرناه أعلاه (وكثير مما لم نذكره من



لا ماريون

والحال، فليس من المريب أن نجد في الأدب الروماني أن الفن أصبح مادة للبحث الفني، فيما أصبح الفن يظل تلك الأدب.

وينطبق ما قلناه تطبيقاً صحيحاً تماماً على القصص الرومانية في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وإن كان التأكيد على أهمية الموضوع يحتفل باختلاف الآداب القومية، طبعاً، بل أن معالجة المشكلة تتفاوت أيضاً. إذ تتمثل التماذج الكلاسيكية في القصص الرومانية التي تكون حول الفن في الرومانسيين الألمان وفي طينيتهم (١)، وهنري، الذي كان الفصل استعداداً من غيره لاستيعاب وهم الممثل الروماني لتوحيد مختلف أنواع النشاط الفني في نظرية للفن علة فقد قال هو هنري رسماً وموسيقياً ومهذباً، له مؤلفات موسيقية كثيرة (من بينها إيرات) ورسوم ونوحات وطرش جذرية. ويرى أثره بمصطلحات وتوصيفات وتشبيهات تنتمي إلى مبادئ الموسيقى والرسم والعمارة. فهو صاحب الفصل في التعامل مع هذه المصطلحات تعاملاً حراً، داخل ميادين الأسبصل الأدبي على نطاق واسع، ولا يزال قلماً حتى الآن.

تمثل قصة هوفمان "حسية الجزويت"، بمعنى ما، نموذجاً كلاسيكياً للنص الروماني. فهي مكتوبة بصيغة المتكلم، وتحتوي على الموضوع المتوارث لدى الرومانسيين، ألا وهو موضوع المخطوبة التي تقع بين يدي المؤلف بقيل أو كثير من المصادفة، وفيها أيضاً موضوع السر الذي يبقى لمرء حتى النهاية. والخبر، يقع القارئ على قصة مأساوية عن حياة هنري... الخ، غير أن الحكمة والسر والخصائص ما هي إلا نوع من "البناء الفني" القائم على أساس تاملات حول الفن وأهدافه ومقارن. ونلاحظ في هذا الخصوص، أننا يقع على تاملات مماثلة في كثير من القصص الرومانية. وهي تعكسها حد هوفمان على نحو ما سألوف في الأدب، على شكل نقاش جمالي أو تصاميم بين آراء مختلفة يصممها المؤلف وجهة نظره على لسان أكثر الشخصيات خصوصاً. أما موضوع التاملات فهو تفاعل الطفل والتصورات والتفاعلات في فضاء

تطور الفن الأوروبي، بحيث أن الوصول إلى أية خلاصات تعميمية في هذا المجال يبدو لنا مستحيلًا. وهناك استثناءات، برغم ما عليها من تحفظات، من بينها الشعر القلبي الذي يتكون مصبوبة من العالم الداخلي للشاعر، ومن أحاسيسه، وتاملاته، وعواطفه، ومن الصورة الذاتية (أوتوبورتريه) في الرسم، والسيرة الذاتية في الأدب، والمحاولات القليلة التي تعتمد الشكل الفني (الشعري أو الفكري) لحرص بعض أفراد و "الرومان" الفن التي تعتبر "حقيقة" في مرحلة معينة من التطور الجمالي في المجتمع وتتخصص لتحفظات التي أشرنا إليها أعلاه في صورة الفصل تقدم لنا في معظم الحالات من جذورها الاستمعي العلم. أما الوعي باليدعي، أي ما يجعل لشاعر شاعرًا، والرسم رسامًا، فيبقى خارج حدود التعبير. أمام شخص النظرية والممارسة الفنيين، بوصفهما موضوعين للتفكير والتعبير في الأدب، فقد لا يمكننا الحديث عنه بجدية إلا تطبيقاً على عصر التنوير والتأثير الأكثر تأثراً عنه.

وبطبيعة القرن التاسع عشر دفعة قوية إلى الأمام في هذا المجال. ذلك أن الأيديولوجيا الرومانسية رشتت نظرة جديدة إلى معنى الفن وأهميته في حياة المجتمع. وإلى وظيفة الفنان الاجتماعية، فلم تعد حدود الفن تكلف عند التصديق لأدبي والفصل المسيحية، وعند المواقف الأخلاقية، وتعليم الفكري أو حتى تسليته على نحو ما كان معهود في العصور الخوالي. لقد أصبح الفن يعنى نفسه بوصفه أهم مجالات الحياة الروحية لدى البشرية، ويوصله نوعاً من النشاط، لتغير على تزويد الإنسان بنظرة جديدة إلى العالم وإلى نفسه بالذات، وإطلاعه على أسس حقائق الوجود التي تعجز خيالها وسبل المعرفة الأخرى، وبماسة للثقل له عن الصورة الحقيقية للوجود الموضوعي وبذلك يساعد الفن على إعادة تكوين الإنسان والواقع.

لم يكتب الفن والفن في هذه الظروف بمجرد اكتساب "وضع" جديد، بل إنهما تحملا أيضاً ميوبونية مثقلة جعل إدراكهما من الفنان شخصية مأساوية على نحو حتمي تقريباً.

من غوتبيه وموسيه. وحتى في قصة بلزاك  
"التحفة المجهولة" التي يطرّح فيها اوسع  
المشكلات الفلسفية الجمالية، نجد تماثلات  
وملاحظات حادة الكداء يصعد المسجلات  
المعاصرة جدًا انداك حول الرسم (على الرغم  
من ان الاحداث فيها تعود الى ماض بعيد كلفت  
مثل هذه المسجلات مستحيله فيه) بينما  
تستطيع ان تلاحظ عبد الأمريكيين الذين فهم  
القومي ما يراد في طور التشكل، حوزة من  
الجمالية "العبيد" التي ظهرت كحدة فعل على  
ما تميزت به ايدولوجيتهم القومية من نفعية  
وبرا عاقية. فليس غريب ان واقعة خلق النحلة  
والاقتراب من الجمال في ابداع المؤلفين  
الأمريكيين، واقعة هي بعد ذاتها اهم لدى  
الفنل من النتيجة الفنية (كما عند هوثورن)،  
بل ومن الحياة البشرية التي تقدم قرينا للفن  
(كما عند ادغار الاي بو)، في قصصهما  
المفكرتين اعلاه.

غير ان ما اشرنا اليه من فروق لا ينفى  
القاسم المشترك الذي يكمن في ان جميع  
الرومنسيين كانوا مومنين بفكرة العقلية  
بالاهمية العظيمة للفن في حياة البشرية، وبما  
للفنل من دور استثنائي في التقدم الاجتماعي.  
بدوي ان الفنل يمثل امانت في القصة  
الرومنسية بوصفه اسبقا غير عادي. تكون  
تطلعاته وفكره واراده واهذاته الحياتية ارفع  
من وعي  
الجماعير  
المبتذل، او  
منقطعة عن ذلك  
الوعي على كل  
حال. ويكون  
مصيره البشري،  
في العادة،  
مأساويا، لأنه لا  
يستطيع ان  
يخضع  
لـ"مجاز"  
الاخلاقي من  
لورن ويلك  
موهبة غير انه  
ينتهي التوكيد على أن جثور هذه المأساوية لم

محدود بمفاهيم "الطبيعية" و "المثل"  
و "الفن" ويقع في راس هذا المثلث وعي  
الفنان وهو في تماس حيوي مع المقولات  
"الرفيعة" المفكرة، وتمتد العلاقات المتبادلة  
التي يقيمها الفنان بين الطبيعية والمثل، والفن  
بدرجه عالية من التعقيد، صيب ود اية واحدة  
من هذه المقولات لم تكن في نظر هوفمير  
وحيدة المصى قطر هذه المشكلات الفلسفية  
الجمالية التي يحاول انقلب حلها، شذها شق  
الطرق الفنية المستخدمة في "كبيسة  
الجزويت"، ليس من الصبر ان نجدها كذلك  
في قصص كل من ه. هاسي ("الولي  
فلوريس")، و ت. شروم ("الموسيقى  
الهادي")، و ج. دي برفال ("سونتا  
الشيطان")، و او. براك ("التحف  
المجهولة")، و ن. هوثورن ("سيد الجمال")،  
و اي. ("الصورة البوصية")، و ادي موسين  
("قصة الشحور الابيض")، و ت. غوتبيه  
(دانين جوفز")

بدوي ان بين هذه القصص التي دكرناها  
اعلاه من عدم التشابه مقدار ما هناك من  
اختلاف بين مؤلفيها الذين تغوا، كما بلال،  
بمعارات ثقافات قومية مختلفة. فقد كلى  
الكتاب الانسان يميلون في التجريدات، ذلك ان  
اكثر ما كان يشغلهم هو المشكلات الفلسفية  
الجمالية بوصفها كذلك، اما المادة الحياتية  
فكانت ضرورية لهم من اجل صوغ هذه  
المشكلات، او بوصفها وسفا اوضح. من هنا  
يجيء ما تلمت به الحيكات والصور من  
اجرامية مطوية كال القاري يظفر اليها بوصفها  
"قواعد مله"، وكانت تشكل عنصرا حيويا  
في البناء الفني للقصة

وكان الفرنسيون منعصمين بقضايا  
ملموسة في الصراع الانبي، وبما يصيب  
الاتجاهات الانبية من تبدل يجزي تحت رعد  
المعارك الدائمة بين المجلات، بحيث ان عرلة  
الانسان الفلسفية بدت للفرنسيين في غير  
محيطها. لقد كانوا يفكرون قبل كل شيء بالفن  
من خلال الاشكال والتجديت الملموسة التي  
كانوا هم أنفسهم شهودا عليها (بار ومبدعيها  
الي حد ما) ذلك هو منبع السخرية الشريرة،  
والتهمك المسموم، والتلموحات المشاعلة لدى كل

مع دَوْن منتصف القرن التاسع عشر كانت  
الفكرة القليلة بأهمية نور الضال في الحياة  
ويتطور الانسانية لتقدمي قد أصبحت تحصيل  
حاصل ولم تعد بحاجة إلى إبراهيم.

فلقد اهتمت الكتب ينتقل إلى جوانب  
أخرى من المسئلة، ولا سيما إلى النشاط  
النفسي للنفس وموقعه في المجتمع.

إن كل اتجاه في الفن ينتقله القلوب مع  
الزمن. وقد سبق لنا أن قلنا في هذه الدراسة  
أن الحياتيات والشخصيات في القصص  
الرومسية التي نتحدث عن الفن تتميز بطابع  
إجرائي مع كل عصر أو صوريا وعصويا  
من عناصر المبدأ النفسي العام. وقد كانت هذه  
الاجرائية بالذات تربة خصبة لتطور القلوب.  
فلقد اتجهت الأدب (ولا سيما أدب المجالات)  
حشو من عبارة شباب نوي جبهة شديدة  
ومظرة متنوعة وخطابات ملهمة. وكان هؤلاء  
يحققون التهموم اليومية والاكتفاء بأوصاف  
الحالات الصورية، ثم كانوا على نحو ربيع،  
بل وجميل بالدرجة الأولى، ينطقون لوجه الفن  
في "مفاهيم" ويتحدثون ويموتون على نحو  
جميل كذلك، يمرض السهل، فتبكيهم فتيات لا  
تظنير لجمالهن.

وقد اعلت القصصيات في وجه هذا الوباء  
الجديد كتاب جديون كفوا، ينتمون إلى مدارس  
واتجاهات شتى، أي لا تقتفي برقص القلوب  
الرومسية الزائفة، بل وتتخذ ذلك إلى نفس  
مبدأ الاجرائية الرومسية بنفسه الذي أسطر  
على تلك القلوب، وأولئك اكتبتم هم أولئك  
والطبيعيون في فرنسا، والطليقيون Verista  
في إيطاليا، والرومسيون الجدد، وممثلو  
"أدب الاكواخ" في المكثرا، والواقعيون  
النفسيون، بل والرومسيون المتأخرون (مفلن)،  
مثلا في أمريكا وقد كانت تبعات هذه القصصيات  
كثيرة وجوهرية.

وتشير، بدءا، إلى أن "الفن" أو  
"المبدع" أو  
"المعبري" الذي  
يحقق المهمة في

تكن في نظر الرومسيين تابعة من النزاع بين  
الفنان والمجتمع بمقدار ما هي تابعة من صميم  
خصوصية الوعي الإبداعي الذي يجعل الفنان  
"متفردا" معزلا عن البشرية وغريب عنها.  
لقد كان النزاع يحتل لمقام الثنائي ويحترج تبعاً  
لخصائص الوعي، فليس من قبيل المصادفة أن  
الرومسيين الألمان، بل وأيضاً الألمان،  
وحدهم، كانوا يحثرون لمؤلفاتهم إبطالا  
بمثنوي شائين وشعراء وموسيقيين عاشوا حقاً  
وداع صيتهم بوصفهم "مجنونين"، أو كل  
أولئك الرومسيون يصفون على الشخصيات  
التي يبتكرونها سمات روحية تدعى "حساسية  
مرهفة" (أعد هوفمان)، و"مرضا روحيا (أعد  
شتورم)، و"كبرياء مريضة"، وكان الناس  
المحيطون ينظرون إلى ذلك بوصفه "جونا".  
ففي هذه السمات يكمن المبتدئ الإبداعي  
ومصدر السعادة الأسمى لدى الفنان، وفيها  
أيضا يكمن الشقاء الذي هو أساس مأساة  
وجوده البشري.

لقد كان توجه الرومسيين النفسي جليا.  
إن تطوي قصصهم، التي تعالج مشكلات الفن  
ومصادر الفنان على حضور دائم معقولات الله  
والروح المطلق، والمطلق الإبداعي الأسمى،  
والكائنات المتعالية، والمعرفة ما فوق  
التجريبية وما فوق الضرورية التي تتحقق  
بواسطة الحس والخيال، و"روح  
الأشياء". الخ، على أن بلغة الصوفية في  
إداعهم أمر شرعي ومنطقي متكاملا في شرعية  
في مؤلفات كتّاب القصة الذين جاؤوا، بعضهم  
واعتدوا على الموروث الرومسي، أي الذي  
ما قبل الرافضيين، الاكثري (دوغ. روستي)،  
والرمزيون الفرنسيون (م. شوبرن Schwob)،  
وعند أوائل الواقعيين السيكولوجيين الأمريكيين  
(هـ. جيمس).

ولكن أيا كانت ضلالات الرومسيين  
المثالية، فإن تناولهم الجديد لمشكلات الفن  
والإبداع كان نوعا باتجاه انقلاب ثوري في علم  
الجمال، أما المعالجة الفنية لهذه المشكلات في  
ملاحظتهم وروايتهم وقصصهم فقد وهبت  
الإنسانية عددا غير قليل من الدرر الباقية  
قيمتها مدى الدهر.

الرومانسية والفن  
في قصة القرن (19)

مجردة، بل المجتمع بكل ملموسيته الاقتصادية والايديولوجية والسيكولوجية المشروطة تاريخياً. انه، بكلمات اخرى، المجتمع البرجوازي الاوروبي والامريكي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كان ميذا اجرائية الرومانسية اخذاً بفقدان قوته المتعمدة. فلم يستطع البقاء بوجود النماذج الواقعية (بل حتى والطبيعية) للشخصيات والظروف. فقد كثر حتماً ان يجرى الى الادب الذي يصف مصير الفنان، بطل جديد هو النفس حي، ملموس، يعيش في ظروف اجتماعية محددة ومودجية. ولعل في الامكن كتابة بحث شيق في تصنيف صورة الفنان في الادب الاوروبي اثنى ذلك الزمان. ولكن من الواضح، حتى بدون تلك الدراسة، ان الظية في هذه الصورة ستكون لمساوئها؛ ان مساوئها مصير النفس في الموضع الذي يقتري الادب الاوروبي في القرن التاسع عشر ويوجد جميع الاتجاهات والحركات والمدارس الادبية، بدءاً من الرومانسية وحتى الزمرية. غير ان من الضرورة بمكان ان نؤكد على ان ما نصيه من مساوئها في الادب الواقعي له طبيعة اخرى تختلف عن تلك التي في الرومانسية

لقد كتب الفنان عن ان يكون مجرد مبدع، وكاشف حقائق، ومبدع مثل، وكاهن فن، ولم تعد وظيفته الا ان تقتصر على "الابداع". بل أصبحت أيضاً تتجاوز تلك الى ايصال ما ابدعه (او ما ابدعه غيره) الى الجمهور. فُلِدَ هذا الجمهور تحديداً هو الحكم والمقوم لجهود الفنان الابداعية، وهو الذي يكفه او يحجب عنه المكافاة. ان انسحاق لدى الجمهور هو الطريق الى الانسحاق المادي والشهرة والتوثيق، هما الاخلاقي طريق قصير الى التسوان والفقر والأمراض والموت. وهكذا

الاعمال الأدبية التي موضوعها الفن، كان مرشحاً على أن يترشح من مكلفه، بل وأن يتجنى جدياً، حقيقاً، لكي يفسح المكان لعدم الإبداع "التقويين". فقد غدا يقف الى جانبه "أنايس الفن البسطاء"، من ممثلين ورانصور ومعلمي موسيقى ولا عبي ميرك إلخ، أي اناس عاكبين ذوي مصير بشري عادي. ونحن نصادفهم في قصص كل من شتغلري ("توبيس"، كايو)، وكلاكيل ("المصارع")، ومندس ("الحياة وموت راقصة")، وفريجا ("الفنون تصاء")، وديكر ("قصة ممثل جوان")، وغيمس ("بيت من خيوط معكوبات")، وكثيرين غيرهم. وعلى نحو ما، فإن في كل من هذه القصص "ميكيفة"، أي ظروف معنية بقصة، وحياة منحصية، وفقر وجوعا وامراضا، غير ان هذه القصص لم تعد، هنا، تقدم "بهمس" رفيع رومانسي رابف، بل يكامل صقلها الحقيقي الواقعي تماماً، بل والطبيعي naturalistic في بعض الحالات.

لقد تغير ايضا ميذا تصوير شخصية الفنان وطبيعته ووعيه. وشيئاً فشيئاً أخذت تمحي وتذوب استنفايته التي كانت ترفعه فوق البشر الغارقة في همومها المعيشية. فلم يبق من تلك الاستثنائية الا الموهبة والاخلاص للفن اخلاصاً يدفعه الى التجلد امام صربات الفقر واعياء الوجود. وفي كل ما عدا ذلك غدا الفنان في القصة الأوروبية اسبانيا عادياً تماماً يتصف بكل ما يبشر من ميراث ومقتصر وكبرياء وبذالة وشجاعة وجبن ونكاه وحقق وطيب وقسوة. لقد هبط عن قاعدة التمثال والقلم بين الناس.

كان اهتمام الكاتب في الادب الرومانسي منحصيا، كما رأينا، على الوعي الفني وعلى محاولة حل بعض المشكلات الفلسفية الجسالية التي ارتبط ظهورها بمفهومات مقولاتية مثل الطبيعة والتمثال والنفس. فبرز في النصف الثاني من القرن التاسع عشر معطف جديد في تطور الموضع، وهككت الصدارة جملة من القضايا التي تولف مجتمعة ما يسمى بمشكلة "الفنان والمجتمع". وكان المقصود في هذه الحالة هو المجتمع لا بوصفه مقولة فلسفية موسيولوجية

دور الى بو



كثيرين

يتمتع جيشاً كاملاً من الصليبيين الذين ينظفون في علاقاتهم بالفر من النظر إليه بوصفه وسيلة لتلقي أن الفن يكتف عن أن يكون فناً بين أيديهم.

فليس في قصة بالغ من خفي ولا في، إذا ما توخينا الدقة، فهي لا تقدم إلا عشرين أجراً وغير أحزاب إزاء الفن، يفكر أسلوبهم في الحياة وطريقة تفكيرهم انكسروا كلياً للأفكار الفنية ويترك هذا الأسلوب وتلك الطريق برمتها على الاتجاه التجريبي. إن قصة "شارلو ديوبن" هي قصة المسك بغض طفل صغير وهزل موهبته في سبيل فوائع جشع محض.

ويرسم لنا عدد كبير من قصص النصف الثاني من القرن التاسع عشر المصير الممكنة (والمنهجية تماماً) لمصير الفنان في المجتمع البرجوازي. فهي تتحدث عما يمكن أن يقع في هذا العالم الموهوب، سواء أكان شاعراً أو رسماً أو ممثلاً أو راقص... الخ، وإن

الكتاب بين الحين والحين لا يكتفون بتصوير "ما أمكن أن يكون"، فيسرعون بالحديث عما كان بالفعل، وعندها تظهر على صفحات مؤلفاتهم أسماء وشخصيات فنانين عاشوا بالفعل، أمثال: ميسترال في قصة "دوليه" الشاعر "ميسترال"، وهيجورون في قصة "فانوس" "جيمز كفير"، وميللي في قصة "مرك توين" "أخي هو أم ممت"، بينما تكتسب القصص نفسها طابع الدراسة.

إن تبعية الفن المصنوعة للمجتمع البرجوازي هي من أكثر المواضيع ثباتاً في القصص التي نتحدث عن الفن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ولأن عيباً أن تشير إلى أنه لم يكن الكتاب جميعاً يكتفون بالتصوير عن هذه التبعية ويدرسها تأثيرها المدمر على مصير الفن وموهبته. ونسرع إلى القول بأنه كانت تجري محاولات خجولة، بل ومحفلة، لإيجاد طرق الخلاص من هذه التبعية. هناك بعض الكتاب يبحثون عن منجى لهم في فكرة "الفن للفن" الفطرية التي دعا إليها جلياً تماماً في أواخر القرن. بينما



مرك توين

يقع الفنان تحت تبعية المجتمع الثقيلة وما دام مرتبطاً بمجتمع برجوازي، فإن هذه التبعية تثقل على أي مبيع لمساوية مصيره البشري. وبذلك تصعب حياته وقواه هباء في صراع عقيم ضد لا مبالاة "الجمهور المحترم" الذي يصعب اهتمامه ببقوده فوق كل اعتبار. إنه صراع ضد الحق الجملي والأدوار الثقافية والتقليبات المعقدة للدرجة، وهذا النقد العظيم المهادي والمتكسبين من الفن... الخ.

ويحاول المجتمع أن يفرض انواقه عليه، فإن خضع له صار موهوب، وإلا فهو مبدع... ولما كانت الموهبة الأصلية (كثيراً كانت أو صغيرة) لا تسبوا، فإنها تترك في معظم الأحيان فريسة للأعمال، وسرعان ما تموت وحده الإخلاص التزيه المتجرد للفن هو ما يدفع الفنان إلى ليقام صانعاً على الطريق المختار.

من هنا يبدئ في قصة أواخر القرن التاسع عشر موضوع آخر هو موضوع "الجمهور" الذي يدفع الكتاب إلى دراسة "ألمة الشهرة" دراسة فنية، وإلى استيضاح أسباب النجاح والأخفاق والاعتراف والإنكار، وغالباً ما تتخذ معالجة هذا الموضوع شكلاً مهولاً، لإداعة هي بلغها، كما هي الحال، مثلاً عند فولبييه دي لويل "أدان في قصة" "ألمة الشهرة"، وعند مارك توين في "أخي هو أم ممت"، أو عند دوليه في "الكتاب الأخير".

وتحتل مكانة خاصة في هذا السياق قصة "شارلو ديوبن" للكتاب الدانمركي هرمن باغ الذي يصور لنا، ويكثر أشكال التعبير هذه، كيف يمتلي الجمهور البرجوازي رايه ويخرج نظاماً أخلاقياً موزعاً هدفه إرضاء الأنواع الثقافية. إنه جمهور لا يتطلب فيما فيه، بل هو يستهلك بدلاً من الفن ذاته. ذلك أن محور القيمة الجمالية عند هذا الجمهور هو النجاح الذي يقاس بهما، ومثل هذا الموقف ينطوي على خطر مسواقي بالقصة للفن برمتها، إذ أنه



وتجسيدها وبين الشكل والمضمون، بين  
المهارة والمنهج ومع التطور الاجتماعي  
العنصر الذي عرفه ذلك العهد اكتسبت قصصا  
وظيفة الفن الاجتماعي حدة خاصة، وكفت  
تطرح الآن بكل تحديد تطبيقا على الزايفات  
الطبقية العنصرية، وعلى ظروف التقدم التاريخي  
المضمومة تماما.

نقل القصة دائما جنسا تجريبي إلى حد  
ما وفي، يحكم "صفر حجب"، تمثل حقا  
مريحا لا تختبر الأفكار الجديدة والمبادئ الفنية  
والتحلق من صلاحيتها

ذلك هو وضع القصة في المدة الأخيرة،  
على أي حال أن عصر الفن وعصر الفنون،  
وهما موضوع "تم اختبارهما" تجريبي في  
فصل القرن التاسع عشر، أصبحا على تخوم  
القرن التاسع عشر والشعرين لملا لمر واسع  
الحدود وقد تحلا، سواء كموضيعين  
أساسيين أو ثانويين، في بناء الروايات  
والمسلسلات الروائية الملحمة التي خلفها  
كبار اعلام ذلك العصر، إذ لجأ اليهم أميل رولا  
وموبسار ووايلد وتوماس مان وهريش مان  
وإرمول رولان وجاك لندن وفرايزر وآخرون  
كثيرون. فهل يعني هذا أن الموضوعين  
المذكورين وما إليهما من قضايا امور اختلفت  
من القصة وإلى الابد قطعاً لا.

إن القرن العشرين الذي انطلق بوتائر  
محسنة لها مثيل في مجالات انتطو الاقتصادي  
والاجتماعي والروحي (بم في ذلك المجال  
الادبي ايضا) يطرح على البشرية مهمات  
جديدة يشارك في حلها كل من الفلاس والفن  
حنما. إنهما يصطدمان بمشكلات جديدة لم يكن  
معتقاً أن تظهر على بال احد في القرن السابق.  
ولكن ضرورة التجريب لا تراجع إطلاقاً. بل  
هي، على العكس من ذلك، تزداد الحاجة بلا  
القطاع ويرداد كذلك عدد كتاب لقصة  
المبعضين دراسة المشكلات المعقدة دراسة  
فنية.

\*\*\*

القرن يخزون (أمثال هي ملغل في قصة  
"علام الكتاب") صيغة مشابهة شعرها  
"القرن لشعك"، وزعمو أن هو وسعها أن  
تضمن للعنل سعده كاملة وتكفن فريق ثلث  
(توباس مان في قصة "المسرح") فكرة  
التخي عن استخدام القلرة الأبداعية عموماً.  
ولكن الإلباء كانوا في كل مرة، وعلى  
نحو مباشر أو غير مباشر، يثيرون فسوما  
يلتزمون من صيغ، ولتقل فوراً أن مشكلة  
تعبية الفن بلوت بالمعية للقرن التاسع عشر  
صنية على الحل

إن بطل معظم الاهتمام إلى وضع الفن في  
المجتمع وإلى عصيره لا يعني أن مشكلات الفن  
العامة قد احتكت كلها من التالفين الأوروبية  
والأمريكية فلد، احتفظت تلك المشكلات  
بأهميتها، ولكنها بالطبع غيرت من ملامحها  
كليلاً، لأن طرحها وحلها كذا يقتلها خطى  
تطور الفكر العصر، الجمالية، فليس من العسير  
أن نكتشف في فصل نصف الثاني من القرن  
التاسع عشر اصداء ما كان يدور  
من صراع أدبي وسجلات بين  
الواقعيين والرومانسيين، وبين  
الطبيعيين والجمثويين الخ.  
ولقد استمرت قضايا العلاقة  
والنفاذ بين مختلف أنواع الفن  
تلكل الكتاب، فراحوا يهفرون  
"بعد كمال" الموسيقا والشعر  
الذين لم يكونوا قادرين على  
ايصال اللون والاشكال المرومة  
ايصالاً مباشراً، ويعبر الرسم  
والسحت عن تجسيد امتداد الوجود  
في الزمن، وكذلك بقصور جميع  
الفنون التشكيلية والادبي عن  
بلوغ ما للموسيق من تثير  
عاطفي جليل. لقد كانت تترسخ  
عندئذ فكرة تريب  
synthes الفنون.

توماس مان

في وجهه فكرة تريب  
ويبدو أن هذه الفكرة بعد ذاتها لم تكن  
جديدة، بل كل ينظر إليها الآن من منظور  
جديد يتناسب مع متطلبات العصر الجمالية  
الجديدة، ولم تقلد أهميتها حتى المشكلات  
"الأزلية" حول العلاقة بين البنية الفنية

هوامش:

[ 1 - بي. مالو أنكلي، بوكاستو، - في كتاب: تاريخ الأدب الغربي - بياتل للقرن الوسطى المبكرة والنهضة - موسكو،

- 1947 - ص 311.
- 2 - ليكترمكي ص 1 من الوصية الى الوصية الجديدة - في كتبخ: الفلسفة البرجوازية في الغرب الحديث.  
موسكو 1974 - ص 108.
- 3 - المرجع السابق، ص 111.
- 4 - إن لا تأخذ انقال تامر مع من يصيب سيقفيس الي "الرومنسية الجديدة"، و عيسف ابي "أنيب الاكواغ" على أنبارها في هذه الحالة، تستخدم الخطاطة التاريخية الأدبية التقليدية، مدركين سلكاً ما يقترها من نواص.

# العصاب في الأدب

إسماعيل الملحم

يلتقي الحلم بالإبداع وكلاهما يساعد المحلل النفسي على اكتشاف الكثير من حالات الإحباط والخبرات الطفولية التي تحرك سلوك الشخص وتؤثر في شخصيته. وتفرض الحياة الاجتماعية على النفس، كما على المبدعين. انكسار الأحلام وحالات الفكوس وشتى صروب العصاب النفسي.

أدبية أو فنية أو.. بهذه الحساسية عند ولادة العمل الإبداعي أو زمن المخاض به يتمثل الفعل. كما يقول علماء النفس. ارتفاعاً بالوعي. فيكون الذهن منفتحاً على الوسط يدفعه نشاطه إلى إعادة تشكيله في الوقت الذي تلقته أمور لا تستثير انتباه الآخرين من حوله.

فرط الحساسية هذا يقود. في أحيان كثيرة. إلى الاضطراب النفسي، يظهر انعكاساً حاداً ويؤدي إلى سلوك مناهض للمألوف يضع الشخص في مواقف حرجية أو يؤدي به إلى استوائية قد لا تعطل القدرة على التفكير أو قطع الصلة بالوسط

وقد تؤدي بهم إلى تمط من السلوك يجعلهم يتصرفون كما الأطفال. وفي حالة المبدع يبدو تأثير المشروبات الخارجية أشد مما هو عند الآخرين، كونه يتميز بحساسية مفرطة تتجاوز أواسط الأمور.. فالمبدع، ربما كان، أم شاعر، أم روائي أو قصاص... يكون في كثير من لحظات حياته متوتراً، وحين يعترضه معوق ما أو طارئ يواجهه بشيء من النزق والتبرم. فصلية الإبداع تحتاج إلى التركيز والتأمل فيعيش صاحبها على حدود دقيقة تجعله مستعداً أكثر من غيره للتطلعات نحو سد الثغرات وحل الغموض وفك الغزل الوجود بتكوينات

الاجتماعي، لكنه يكون عرضه للعصب الذي قد يوزم الحالة فينتقل من وضع نفسه الى آخر يجعله الى حواف اخرى من حافات العزل النفسية. يصف (فيليب فرائك) الحالة العصبية التي المت بأثيرت اينشتاين في سنواته الأخيرة، بقوله: ترك شعره مسترسلا دون حلاقة، وأخذ يساعد الفتيات الصغيرات على حل واجباتهن المدرسية في الرياضيات، وأصبح سريع التنيلي لأية قضية كرجل تتنافس حياته الخاصة غير المسنقرة تنافسا سافرا مع تامله الهادي للكون. رجل كان بإمكانه أن يزواج بين نداء المشاعر وبرود العاطفة، وأن يكون أباً حقيقياً ومحافظاً في التعامل على الرغم من ذلك، كذلك هو الزوج المطوف والمفكر العاقل في الوقت ذاته (1).

نست كل حالة من حالات الاضطراب النفسي مصحبا فهو في شدته بفوق الغضب المألوف والخوف المطول، فالتوتر الانفعالي فيه شديد. سوء التكيف أحد أهم خصائصه. وهو قابل للنمو والتزايد بحيث يسبب في النهاية أذى لصاحبه وجرحا. ويؤثر سلبا على صحته النفسية وكفايته الإنتاجية، يضيق صاحبه في

حالات ومناسبات مختلفة في حياته. لكن ما ذكر لا يودي

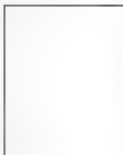
بالعصبي الى أن تكون علاقته مع وسطه الاجتماعي مطوية، ولا تتمثل قدراته على المحاكاة أو تسوء علاقته بالآخرين. وكثيرا ما يحدث أن تعضي فترة طويلة دون أن تظهر علامته في سلوك الشخص حين يكون بعيدا عن

المناسبات التي تنصل بالعصب لديه (2). ولأن الإتياء (شعراء أو روائيين)، وكذلك القاصين يتعرضون أكثر من غيرهم للنسراع بين الرغبة ومحاوله تحقيقها يكون وقوعهم في العصب أكثر من غيرهم. وكلما زادت الرغبة اتقادا زاد الاحتمال في أن يودي احباطها إلى العصب. فليس العصب شرا باستمرار فعين يتيسر للمرء تحقيق رغبة ما يصير العصب سببا للتطهير العظمي الذي ينتجه عمل خلاق متميز. وهذا ما يربط العصب بالابداع حين يمثل الأول انعكاسا مكبوتا ويحبر الثقة عن انفعال متحرق (3). أو كما يقول شكسبير في مسرحية حلم ليلة صيف:

المجنون والعاشق والشاعر يؤلف بينهم الخيال.

لكن العصب - كما سلف - لا يوصف صاحبه بالجنون، وإن كان على شفا حفرة منه. فالخيال الجامع والحساسية المفرطة تجعلان المرء يقوم بكمات سلوكية مستهجنة مع اتجاها للجند غير المألوف. يلاحظ على الشعراء أكثر من غيرهم اضافة للسلوك المستهجن ظهور حالات سلوكية طفلية

لديهم، أو حالات من الصمت والانسحاب أو الإنكفاء.. وقد تودي بهم الحال إلى ظهور علامات من الاكتئاب أو قد تأخذهم العزة فيما أنتجوا فيعصبون من أنفسهم مخلصين للبشرية من ويلاتهم وامراضها بادعاءاتهم أنهم اصحاب مشرب لا يستطيع ان ينجزها غيرهم. في حوار بين جورج



بين

اعتقد ان هناك عملاً عبثياً دون لمة  
جنون. (6)

في وقتنا الراهن،  
يشعر الناس على  
تفاوت اهتمامهم  
واهتمامهم بما  
يحدث حولهم على  
مستوى محلي أو  
كوني من تغيرات  
سريعة وشديدة،

غدة لمن

وحالة من الحصار  
تلف الجميع، وليل  
المبدعين يتحملون -

أو أنهم يشعرون بذلك - وزراً كبيراً في  
استجابتهم للأسئلة الكثيرة التي تلحس  
الإنس وتلقه. وهم أكثر حساسية  
بمخاطر الركود والدوران في المكان إذا  
هذه التغيرات. وهي تغيرات تبعث في كل  
مكان من العالم شكلاً من مشاعر الهزيمة  
والانكسار تسبب حالة من عدم التوازن،  
حيث تسف فواعد ومبادئ وأحلام ظلت  
تحكم تفكير الإنسانية رداً من الزمن،  
وان كانت محكومة بالتغير فله التغير  
البيئي. فقد سقطت مسلمات شكلت أسساً  
للتفكير لمرحلة طويلة من حياة الناس عبر  
أجيال ليست قليلة. ويعاني الأدباء اليوم  
أضافة، لما يعانيه الناس، أنه محاصر  
نتيجة الانتقال السريع إلى عصر الصورة،  
مما أصبح المجال لسبادة وسنط تقنيته  
أو ثقافية مختلفة عما ألفه عصور البشر  
الماضية.

أحدثت الصورة  
حالة من الاضطراب  
في مجالات إبداعية  
في مختلف الأجناس  
الأدبية، ربما كان  
الشعراء أشد الأدباء  
تعرضاً لها. فكل كلمة

الحج

محمود درويش

غريب (وهو شاعر لبناني) والياس أبو  
شبكة يقول جورج: ذات غروب كنا على  
مشرف رابع من بلدة (نوق مكيل) نتمشى  
امام لوحة ريفية ساحرة، دار بيننا، انكر،  
الحوار الثاني:

- ما أجمل الطبيعة يا إلياس.  
- لكن الشاعر وجد ليريد في جمالها  
- ما هي رسالة في الحياة؟  
- جئت إلى الدنيا لأقتح ورشة حب. (4)

لكن الإبداع لا يساوي العصاب أو  
الفصل أو أي مرض نفسي آخر، وإن كان  
التشابه في بعض التصرفات موجوداً  
ويزداد متفاوفاً. ذلك أن الأدباء بخاصة،  
والمبدع بعامة يريان أن رسالتهم تتمثل  
بعدم قبولهما للعالم كما هو، فالمبدع،  
وعلى العكس من العصابي الذي تشكل  
حالته النفسية درجة من درجات المرض  
النفس، يسعى إلى تغيير العالم بجملة أكثر  
جمالاً وأكثر عقلانية وأكثر أمناً وقلبية  
للفهم. بذلك يتجاوز المبدع ما يأس  
المرضى من تفكير مشوش وهواجس إلى  
عمل إبداعي يسم عن ارتفاع في خصائص  
الشخصية كاستقلال في الحكم والمروبة  
الذهنية. (5) هذا كان العصاب أو بعض  
حالاته يؤدي إلى نتائج تتمثل في عمليات  
إبداعية فإن الإنجاز يحول الانفعال الشديد،  
الذي يتعرض له المبدع بخاصة في أثناء  
ولادة الفصيدة أو كتابة القصة أو  
المسرحية، إلى حالة من الراحة  
والطمأنينة والتحرر من كابوس الانفعال  
نفسه.

تعتبر (غلاة السلمان)، عن حالات  
التشابه بين الحالة العصبية كمرض  
نفس أو المنتجة للحالات المرضية والعقل  
الإداعي بقولها: بل اعتقد أن جوهر لقاء  
الحلم بالجنون في أن كليهما تعبير عن  
الصدق المطلق. فالأحلام تلعب دوراً هاماً  
في أعماله. والحلم يحاكي الجنون، ولا

وهي المعبرة عن الصورة التخيلية  
الغضير الأسس في الشعر والشعرية..  
وهذه الصورة بلغت القدر الإدراكية عند  
الاجيال الجديدة عجزت أو متكسلة  
حياتها، فقد توارت وراء الحركة واللون  
والتجسيم، وبات من الطبيعي أن يحس  
الشاعر حيل ذاته بأنه مأزوم، وإن  
جمهوره بات في حكم الغائب، لونه ما  
يحدثه شاعر متميز كسميح القاسم، أو  
محمود درويش.. المتفوق بالنسبة  
للاخرين مدفوعون لحضور امسيتهما  
بمواقع متداخلة ويصدرون عن حالات  
نفسية تختلف في شدة التأثير من مثلي  
الي آخر.. (في زحمة القاعة حين كان  
يغني محمود درويش أشعاره في مكتبة  
الاسد كانت الكاميرا تنقل تصفيق بعض  
الشباب وهم يتهايمون والعلة تملأ  
الغواهم).

من جهة اخرى يتعرض العالم اليوم -  
بخاصة في بلدان مختلفة - الي ما يسمى  
انتزاع سلطه المعرفة.. والمتفوقون بعلمه  
والانباء بخاصة اكثر الناس شعورا بذلك.  
هذه نشأت قبة من المتفوقين والمتعاطفين مع  
الادب بارعة في تشويه الحقائق ومحاربة  
كل اصيل وبنيع وجميل ومختلف، تمارس  
مقايسة الافلام وزرع الاوهام باحتلال  
المناصب والمقاسم واحتكار المدبر. (7)

هذه التغيرات وغيرها  
جعلت الكاتب يلتفت الي  
مرجعية داخلية او خارجية  
مما احدث حثلا بالتوازن في  
صورته، لا امام الآخرين  
فحسب ولكن امام نفسه  
ايضا. وتزداد الازمة بخاصة  
في عصر تنفس الازمات  
الاجتماعية والاقتصادية  
والسياسية. فكثيرا ما يشعر

الناس بسبب من التغيرات الكبيرة  
والمرعبة بفقدان التماسك الاجتماعي  
وضعه.

تتعمس حالات الشعور بفقدان التوازن  
اضطرابات نفسية شديدة حينما وقل شدة  
حينما اخرى. ويقرأ المرء فيما يصدر عن  
بعض الكتاب، بخاصة الشعراء منهم،  
حالات من الترقق والغضب والشعور  
بالغربة، تظهر في الحوارات والمقابلات  
الصحفية او التلفزيونية وفي النتائج  
اللامية.

يصرخ الشاعر، أو أنه يقضي أو  
يرقص رهضة الطائر النابيح.

لا، لا، نظام الميوكة لرقبي.. أنت في قويس  
النظام

وأنت في كعب الجنون إلى الضياع،  
إلى أن يقول:

أنت ولنت كتمكت في الأرض.. لكن كتمكت فيها  
كقبلا

حزبا أنت من الحزن حزبا

أشد من الماء حزبا

أشد من الرمل حزبا

أشد من النخل حزبا

ولمك الله في التجربة

أشد من الحزن حزبا ( )

أشد من الماء حزبا (8)

إذا كان ما تشي به  
المقطوعة السهبية من حالة  
انفعالية، لها خصوصيتها.

عدد شاعر مثل سميح القاسم،  
فقه يجعل بينه وبين التشاؤم  
حدا، لأن قدر الشاعر أن  
يقضي في زمن المحنة.. أن  
يسأل الربان بجراة مضمولة..



شعور

العدد

80

419

2006

في الحب "أنحني ألف عام  
لأصفي اليك". ويتساءل أين  
الجنوب في هذا المقطع؟  
ومقطعا آخر (انظري سيجرتي  
في جنوبي).

وجواباً على سؤال الأخير  
يقول: لا.. (للتلزام)، أبداً أنا  
ملتزم فقط بجوانيتي وكتبتني  
وبصي.. ما هي جوانيتي؟ أنا

أعتقد أن الشعر هو انبثاق من  
العاقل، أحولني أنتدبره ولكن

غالباً هو من يتدبر نفسه بنفسه. ويأخذني  
إلى متعته.. إلى زواياه المعتمدة. أما أنني  
ملتزم بالمضي النقدي المتداول. لا، أبداً.  
لست كذلك ولا أحب هذا الشعر بتاتاً. (9)

لا تخفي الإجابات حالة أو حالات من  
عصاب نفسي يتكرر فيها الشاعر لماضيه،  
بل أنه بات لا يعترف به وينسحب إلى

عالمه الداخلي متوارياً وراء شعيرة الحب.  
أما شوقي بزيغ وهو من جيل تالي

للشاعرين السابقين تبدو في إجابته حالة  
نقدية متماسكة إلى حد ما. لكنها تترادى

فحاشاً لما لا يعبر عنه في عملية تراجع  
جمهور الشعر. يقول:

الشعرية بقلية،

والشعر أيضاً بقلية،

ولكن تقلص كثيراً في

زمن أصبحت تنافسه

أشياء كثيرة جداً..

ويقول: نعم أنا

شاعر ملتزم، ولكن

لنيس على الطريقة

التقليدية. إذا كنت

ملتزماً بشيء معين،

فهي قضايا الإنسان وإذا كان الإنسان

ينطوي فيه العالم الأكبر، كما يقول أبو

أن يعلم كيف تطوى صفحة  
الطوفان ويبدأ سفر تكوين جديد،

كما يقول عبد الكريم حسن في  
تقديم المجموعة الشعرية الجديدة

(ملك اتلاتنس) بعنوان الشعر في  
زمن المحنة.. أما الشعراء من

غير الفلسطينيين، فإن قضية  
العرب الأولى لا يستطيعون

التخفف منها لكلهم وهم يقومون  
مرحلة سلفت من مراحل تطور

الشعر العربي فهم أراء  
وتحفظات عما كان يومس بالالتزام. يقول

محمد علي شمس الدين: الالتزام أنتج  
أسوأ الشعر.. أسوأ النقد. وهو في إجابته

على موقفه من مفهوم الالتزام يبدو أكثر  
تبرماً من تاريخه الشعري مما وجدناه عند

سميح القاسم. ولا نغلو تبرته من التوتر  
والقلق وزرغته في الإصحاب.

بمع أكثر من ذلك؛ هي التزام بالقلق.  
أنا ملتزم بالقلق، بدون قلق لا شعر لدي..

ويقول: في تصوري أن صورة الشعر  
مشت في الاتجاه التالي: كل الشعر في

خدمة ثلاث قضايا أو لا خدمة الصنم نقياً  
خدمة القبيلة. ثلثاً خدمة الأخلاق. الآن

كان الشعر خادماً في بلاط ما..  
مضى الشعر الآن، كما أنا اعتفقه،

لحظة حرية عظيمة تتحرر من جميع  
البلاطات.

وعلى هذا الأسس يمضي في  
الاعترااف قتيلاً:

شخصياً من خلال تجربتي.. عشت  
الحرب الإلهية اللبنانية. جسداً ونفساً

وفكرًا. تشردت عدة مرات، نمت تحت  
الجسور، وحملت غفلتي من مكان إلى

آخر. وفي الجنوب كنا في الحصار، ولكن  
مقطنين كنيهما كان الأهم والأجمل في كل

هذه التجربة الحياتية التي عشتها. كتبتهما

محمد علي شمس الدين

دولي برج

العلام المصري، كيف لا ألتمز به، وحتى عندما تصل إلى العالمية، يتوجب عليك النظر إلى ما هو قابع تحت ههيمك، إلى التراب الذي تقف فوقه، لأنه التراب الأقرب إلى العالمية، وفي الحق تلتقي كل مياه الأرض الحولية. (10)

لم تفرج هذه السموميات الشاعر من حيلة الحيرة والقلق.. لذا فهو يعاقب من اضطرب ما.. لم يسمح له في تناول الأسئلة تناولاً صادقاً بقي على الحدود.. لكنه لم يستعد توازنه.

وتمة حالة مختلفة تمثلها اجابة شاعر شاب خلج عليه وعلى مجاليه لقب [شاعر الغنى]. تعرض اجابته حلة من دافع الشعور بالمكانة أو تأكيد الذات تتجلى في سلوك قل لا تخفي عباراته توتره.. مأخوذ بمقولات



سميح القاسم

وأوصاف: نحن جيل تخفف من القضايا الكبرى التي شغلت العالم العربي من 1948 - 1990 لحظة السقوط المدوي للإمبراطورية السوفيتية.

في هذا يعبر عن الإحساس بموت الأب.. لأنه بهذا السقوط المريع سقطت صنمية فكرية طبعها أجيال من الكتب بطابعها.. تخلصت عن جماليات الأب لصالح شعارات كبرى لا أساس واقعي لها.. صنمية جذبت الإبداع واطلقت مجاميع من المعقونات.

الشعور بفقد الأب يرى جيل

(الأفريقية) أنه بلا سند وإن عليه ان يباشر حياته بتجربة أو تجارب محض شخصية، فلا هي قدرة على التقاط شيء من التراث حيث يختلط فيه الحابل بالنابل الفث بالسمون الصديق بالكذب.. وهو مصدر للغموض والشك لأن وجوده في تاريخ مكتوب بنزوات وعصبيات بعيدة عن الموضوعية.. لذا كان الإعلان العاضب (نحن جيل متخفف من القضايا الكبرى).. هذا البرق حالة عصبانية ما بخفف من شعثها انها سلوك لمرحلة عمرية من صفاتها الاضطراب والقلق، ومتطلباتها كثيرة لا يشعر معها الشلب انه في محيط فخر على تليينها لذلك فهو يرض خروجه بجدية.. عن المثال المستنير، فهل يستطيع الشعراء المستنويون ان يصفوا الى هذا التمرد لا على الراهن ولكن على مسببات الصورة الراهنة وهو ليس بالتمرد الثقافي وإنما بالأحجام عى الفعل والاستسلام الى الشعور بالهزيمة (الغلب جيلنا يكتب شعر المرات والخبية..). ويضيف نحن لسنا جيل الاحلام الوردية وسيدات الشاشة... نحن جيل التعبيرات الاستهلاكية وغيب الايديولوجية وموت العلم.

لكنها اجابات غير محسومة وليست نهائية.. كما يقول - انها نوع من التحاليل على الافكار والوجود وفلسفة الكائن..

المبدع ليس في وضع يحسد عليه.. انه محاصر بالأسئلة، محاصر بتغير مشدود الى الوراء بالثيد وثيد.. يعيش حالة من الاكتئاب يظفها أحيانا ببعض الصبر.. فلا اجيل الاحلام الكبيرة بقفرة على التكيف المناسب مع حالات الذهول والاكتسارات ولا الاجيال التي لم تعرف



المفيد طرحها للخروج بشكل صحي من  
أزمة التحول ويقلل قدر من الترقق  
والغضب وعدم الاستسلام لنتفج  
انكسارات الحلم للانتقال بالنتائج الابنبي  
بعهداً عن عقابيل الالتزام الذي تزيها طويلا  
بالالتزام ويلشعرات المقطوعة. ( 11 )  
عن الواقع.

شيء غير الهزام وعدم مصداقية  
الشعرات قادرة على الخروج من شرنقة  
التخلف والاحتفاظ الفكري الملامر  
لسلوكتنا على صعد متعددة.  
هل تستطيع الكتابة أن تخلصنا من  
هلقا،  
أو أن تعيد توازناً مفقوداً؟

وغير ذلك كثير من الاسئلة، من

## الإحالات:

- (1) فريدريك غولدن: العقاري - ترجمة عبد السلام رضوان - الثقافة العلمية ص 95 - العدد 100.
- (2) نعم الرفاعي: الصحة النفسية - ص 268 - الطبعة السادسة - دمشق 1983.
- (3) نول كسل في: العقارية ص 294 - الكويت 1996.
- (4) جورج غريب: آخر ذكرياتي عن اليلس ابي شبكة - الاوبيسية ص 8 - العدد 2001/41.
- (5) عبد الستار ابراهيم: الحكمة الصاعدة ص 72 - الكويت 2002.
- (6) عبد اللطيف الارتاويوط: غابة السمان - ص 46 - مطابع الف باء - دمشق 1993.
- (7) نبيل علي: الثقافة العربية في عصر المعلومات - ص 61 - عالم المعرفة.
- (8) سمير الفاسم: ملك اثلانتس وسريقت اخرى - ص 53 - 54 - كتاب ثقافات 2003 - البحرين.
- (9) البحرين (مجلة): سلسلة حوارات عن الالتزام العدد 41 - آذار 2005.
- (10) السابق ص 74.
- (11) السابق ص 76 وما بعدها.

## من دفتر الجهات

بديع صقور

على جيب الأرضي  
على خذ الحجر ينقشون حكاية العمر..  
فوق تكوم الشتاء يجلسون ويحتفوننا عما منجهم تجار الحروب:  
— منحونا الفقر والعز والروماتيزم.. والأوبئة والحروب.. والوعود بمياة تليق بنا  
نحن الذين نحيا عند التفرد.

\*\*\* \*\*

كثيراً ما يندفع البعض إلى رفع أصواتهم ليأطوا بها على أصوات الآخرين.  
يظن البعض أنهم كلما رفعوا أصواتهم كانوا على حق.  
— بشد قائمته ويرفعه كجدار معتكداً بأنه سيحجب عن الآخرين مشاهدة الألوان  
والمدى.

\*\*\* \*\*

— سئل الإنسي: من ترضى بدلاً منك  
أجاب: لا أحد  
وسئل الطائفة: من تريد أن يستغفرك  
أجاب: لا أحد.

\*\*\* \*\*

تتبارى أنثى وجدار في حجب الروية عن الآخرين  
وقف الجدار حاجباً كل شيء.. تطاولت رؤوس الأشجار وشمخت من فوق الجدار.  
وقف الأنثى ثبت قدميه في الأرض.. تنقح بالوناً، حجب الروية عن الآخرين حين

العدد

84

419

2006

برزت الشمس، فزاد تمداً وانتفاخاً. لم تكد الشمس تصل إلى قمة السماء، حتى انفجر.

\*\*\* \*\*

شاهد على مداخل الفلوجة عربات "هلمر"، وجنوداً منجحين، ومنشراً لثموت. علق عليه على مائن الفلوجة ادور مفتاح المدياع، سمع تسمية جديدة لموته. أطلقت CIA على اقتناصه اسم "عملية الفجر قسطنطين".

وتساعى في نفسه هل عمليات القتل والإبادة وتعمير البيوت، صار لها تسميات جميلة وساطعة!!!

\*\*\* \*\*

تستوقف عربات الريح، وتضعد حاملين على ظهورنا ما تبقى لنا من طيوف. نهمس في اذن قاطع التذاكر: "ياص" يسبح قاطع التذاكر لنا طريقاً للعبور، لأنه لم يبق لنا مقعد. الطريق طويل، علينا أن نتابع الرحلة الشاقة والقفين.

\*\*\* \*\*

نهض دمه وردة من خريف. وقف حائراً بين الجهات واحدة للطفولة، واخرى للربيع! ثلج الشجر المعمر الذي يحمل ذاكرة لا تشيح، ورفعة لكهولة محنية الظهر يابسة كالحطب لوح بعض صوته! فطرت العصابات. اختلطت المسافات والجهات، فحزمت العصابات حلقب ارحها! وطارت. وقف حائراً بين الجهات الموصدة.

\*\*\* \*\*

هذا الصباح لم يصل البحر. صرخ البحار المعجوز بصوته الثقي: ابها المعجرون عودوا الي ابراج نهائكم الفارية. وتباعدت المسافة بين البحار والبحر. وغدت حيلة طويلاً من السنين.

البحر بعيد... لقد البحار عند اطراف الصحراء! ينتظر وصول بحره القديم. تشابكت الروى، صارت الاتجاهات بعدد الاصابع بعدد الايام والشهور والسنين. اصابت الغشاوة العيون بوصلة الفلق معلقة على صدورهم تتدلى من اعناقهم المهيأة دائماً للنصيح والزجر والنسيان والمشتاق.

\*\*\* \*\*

# تفصيل آخر من لوحة الصعود.. إلى العراق

خالد أبو خالد

هل خائر الشهداء.. من درس القراءة.. هي  
يعربوا في التفتيل.. متحججين بحلم من  
سلطوا  
من الحلم القليل  
وحطمت أم مرايا الرمل..  
أم استغورة طارت على دمها الجميل..  
خذ يا سوالي من دمي نصف لكاء..  
ووزع الشعراء.. في الذكرى.. وفي  
ضيق النساء  
ثم أزل أبنيك.. عن أزل.. وعن جيل  
لجيل

ستصحب أسئلة الخرافة.. في الخرافة  
وتصحب أسلقتي... على البر الأثير

يتجمعون على المراسي... مثلما يتجمع  
البرهي

في الليل المواتي  
يتشربون على الشفتات... بلا شفتات

تفصيل اخر من  
توحة الصعود الى  
العراق

يحاصرك الحديذ..  
كن في رسالتك الاخيرة .. خلقاً كالروحش  
من صياده... كن في يقينك مبتأ... هروئ  
الى التايوت محتضراً..  
وغادر  
إني اراك.. ولا تراقبي... او اراك... ولا  
تري... هذا ترابي... في التفصيل الصغيرة  
والكبيرة...

يتحرك السحاب من تمثله... ليشد ظهره  
يا عراق..  
متسانلاً: "إني لا عجب كيف يمكن ان..  
يخون الشانئون..."  
"الشمس اجمل في يلادي..."  
الشمس اجمل في العراق...

سانب شاي في الطريق الى القرى  
واوير ظهري... ليلياق... والدمي..  
ولستري فرحاً صغيراً لطقولة في  
شاشول البراق...

— بلها يجي... ولا يجي...  
— باب... بضيء مدينة أخرى ويكن في  
الرعاة

مثلما تتشرد الخزائن... في الصوت  
العراقي...

كن في حديذك.. ليها الهمجي... حاصرتي

لو عاد من سفر الليالي... بين بداية  
المعزي... والتدو لو عاد في اسمهم  
وسلاحيهم.. لو عاد.. سوف يعود يا ولدي  
جميلاً...  
لو عاد سوف يكون متكلاً على الرمح  
الأصيل...  
ولسوف يأتي حاملاً.. قلماً... ودفتر  
ولسوف نمطر وجهه بلحاً... وعبر

— مذ هاجرت مني القصيدة - هجرتني —  
لم إكل أني احبك أيها المنفي... ولم  
اسألك وردة...  
طفلتني تجتث في بغداد.. عن بغداد.. عن  
نخل البهوت.. وعن تراب حديقة  
الزوراء...  
عن أقلامها.. وعن الحكايا... والثياب  
المدرسية  
عن طفولتها... وعن حلم يوجدها... تتلوح  
كمن عذوي أيها المنفي... غرجت.. فكن  
عذوي  
إنني أصعد في صوت المعاني  
بين منزلها.. وظني

تشتهي قمرأ يصفضها القصيدة  
تشتهي دمه لتكتب  
تشتهي ورقاً.. لتلعب  
لو تغيب.. لنيلها حزني.. لتغضب  
لا تموت... ولا اموت...  
هل سائر الغرياء ماساتي... فهانئت  
الهروب...

ليكتيني التشديد...

سيظل جرحي . يربط قلنتنا . وقطرة البريد .

ويظل اقرب من دمي... دمع البعد...

في وقت... مسافرين... يلاحق...

والتي... والزيتون... والنخل المحارب

بتي نكرتك بين ذكرتين... من ورد

وتفاح . حزين

بتي نكرتك... في الحنين... وفي جنين...

هي ذي السماء تصير اقرب في هواجنا

لونها... لم مسافرها . لونا

النخل اعلى - بين حاصرتين... من نهر

ونهر

النخل اعلى بين مراقي... من نهر...

وقهر...

قل ان حلة... لا يروح بما يرى في ضفتيه

فلت اصعد... ربما اجد البشارة...

ربما اجد العبارة . كي تمل صديقي المعنى

الى...

شي أزواج بين طمي التور... والذهب

المقدس

كي اقول لمن سياتي... كل اسماني القديمة

والجدوة... كي يروح لمن احب... النخل

روحك يا فرات... النخل روحي...

روحي مكان او زمان

روحي ستسهل كلما سهلت رماني

روحي وانت مشفق... سيشهدان

سقوط القاهرة الممالك . والجنان

قال المعنى... السقف وطور... والمقيم في

الخراب

بيتي... وبين احبتي... مليون باب...

ام صانروا فرحي... يحزنني...

فقططرت على الغروب...

قل المعنى... للضفاف تفتح زهراً...

وزعت...

قلبي يغازل نجمة... ويقبض سكر...

نعمي... كان رملنا تمشي على

شوقي... ونهر...

يتشابه العشق... في العشق المرتز...

عاد الحبيب . الى الحبيبة . والغريب

الى الغريبة...

جسري على نهر المسيب/نحلة...

ونخيل اعلى جسريهم نحو الجنوب...

فكنا نجد الذين نحبه

وصنوا الرمادي... بالقلب...

وكنا نشرقوا مولود الرصافة... في الغرب

هي الف عام يا بلادي الوقت لمسة

... بين حاصرتين - من معنا... ومن لون

الفرق...

الوقت احمر - بين مرحلتين - ابيض...

الوقت اخضر... يا عراق... الوقت

المحضر...

غسل الصدى بتراب/ياكل/ ساعديه...

وخاصر الضياع... والوجع المقدس

وغسلت قمصان البنات بماء/سومر/

من دم للقتلى... وباركت الجنود...

وحملت رماني... على الجسد النحيل...

من أين تبدائي القصائد في حناجرها...

من ليل/فرانكفورت...  
بروكسل/دمشق/القطنية  
الرقعة

قل المعنى... وهي في التفتى... مشردة  
وارملة.. وتكلى

قل المعنى:

ثم ألق في المدار  
فصار روبا..  
\*\*\*

2005/9/26

## علي محمود طه

1902 . 1945

علي محمود طه شاعر ومهندس مصري، واحد أعضاء "جماعة أبوللو" التي أسسها الشاعر أحمد زكي أبو شادي في القاهرة وحملت راية التجديد في الشعر العربي. أصدر الشاعر علي محمود طه سبعة دواوين ومسرحية شعرية واحدة هي "أغنية الرياح الأربع"، أما الدواوين فهي: الملاح التالية - ليالي الملاح التالية - أزواج شاردة - أزواج واشباح - زهر وخمر - مشرق ومغرب - الشوق القلبي... نشأ علي محمود طه في أسرة مصرية لا تشكو فقراً ولا تعاني عسر الفاقة ولا وطأة الفقر، وعاش في مدينة المنصورة مشبوب عاطفة مسحور الخيال، لا يبصر غير الجمال، ولا ينشد غير الحب، ولا يخلد غير اللذة، ولا يحسب الوجود إلا قصيدة من الغزل السماوي ينشدها الدهر، ويرقص عليها الفلك. أثرت فيه التيارات الوطنية والقومية، فعالجها معالجة هادئة بعيدة عن الثورة الجاهزة كما هي قصيدته "تكية فلسطين" التي يقول فيها:

أخي جاور الظلمون المدي  
حق الجهاد وحق العدا  
فلسطين تحميك منا انصдор  
فاما الحياة وإما الردى

ت



## مكابدات بعد منتصف الليل: طفولة الماء... كهولة الماء

مدوح السكاف

تتأرجح بالعطر بفداح، ثم إلى جفاب حائت...  
يذكر. لا ينسى أبداً، بنور الظلال أُنعت  
كلأكفه شهبه تستيق فصلها المورق، وهي  
تنجس بوجهها الطفولي البكر الشغوف  
بالتلقي على وجهه المنازم البهت العيوس  
من هم. وتصره بقماس يحميها الليلى  
للطافح حتى النملة بالأريج، ومن وله  
أعصى تيسم اعطاه اللاتبة على هوى  
يستنهض رعيه قر جذب مدبد، ويدل في  
كوحه كضيف وسيم كريم، فبهفو إليه  
وينجذب له وهو يتضاعف في خضم الصمت  
والعدم من محل وقطع ويناجي نفسه  
لذاوية بسرور مصيء في جلبه ظلام وفاد:  
- هي. هي. هي... امرأة تحيط برجل...  
فشي تعمر مملكة

تلك خضبتي بلهيب الظما إلى الحياة  
والشوق إلى معاودة التواصل معها  
والانفراج إلى الحب من يابيعها الثرية  
بلاطيب والثافات وأخصيتي يروي

الذبايات ليست كأنهايات...!  
تلك تضجرت باللهفات المتهجة يشب  
أوارها في دمي المتكعد عن الحب، من  
سلم وضوى وباس وتتدفق تشوتها القربة  
في شراييني الذابلة من علم وطوى...  
وباس.

إني عاشق للنار والشرر استميل... إلى  
خمس لتراتيل الأمل اتعزل.

أصلى في نجوى صلاة الشكر للزنايق  
الحمراء اعتقتني من ربي روهي...

المتعبة...  
أودع خزن البنفسج يتهلل في أثناء جسدي...  
أوالى...

فرخ قائم ينتظرني، أسير إليه بخطأ من  
نسيم.

الشعر يرخب بي على باب التجربة...  
يدعوني إلى ملكوت صومته... انخل...  
وهذه من قطاء التراحم الفاضحة كانت

الاستبصار والكشف والإيقال في قراءة  
المجهول الواعد بقطعة مفقودة، ويحدث  
الشاعر أو يلبس العارف استسلمت لتجلياتها  
تستهيبي ومعيها تغيبي... فركبت  
الموجة وأبحرت مع التيار..

وهذه من شجن الروح واحتياضها وكتابة  
النفس وخطواتها أبدعت وانتكرت ومن  
رماد البوح على الشفاه والسطور على  
الأوراق صيغت وانتشئت.. والحلم.. أه  
الحلم كان قد صعد - بقصيدة هذا الواعظ  
الجميل المحبول الشمس لاساير هذا النص  
وسريره - إلى فرا من أساطير حب متخيل  
بريء في مبداء ومغناه، أبعد ما يكون عن  
الزوال أو التحول إلى ذكرى من الإل،  
وأعظم من أن يقترب ذنب القنأ أو خطا  
الموت وهو المحصن بحماية الروح وقلوب  
وبركتها.

من الجاني... هذه أم تلك... تلك أم هذه.. أم  
كلتاهما معا...

إلى اعالي النور طرنا حتى الإتيهار..  
إلى اودية سحيقة من العتمة هويتا إلى  
الفرار..

\*\*\*

#### - 1 -

الطواحين ترشح بأسراب النمل البحري في  
أمواج تتناسل... من فوهاتها الفاعرة  
الإشراق بنصاع دخان كثيف أخضر يعق  
برغوة

نبذ أرجواني .. يقوم الميت الآن ليعيش  
ويذلف من جهة الساقية المحاذية للبناء  
الأثري، حيث الماء يتكحرج بالتسليم وينتظر  
السائلة أن تنهل منه بكفها إلى أن تروي  
ري اعتلاء بعد عطش عياء ..

ماذا تطحن الطاحون؟ ... يجيب طفل يصطاد  
الهواء \* - نفسها ... ويرقص فوق رحاما  
وهي على داتها تدور حتى تخور وتغصم  
من بزلتها لتشيخ حتى تقعم .. ثم يتنقذ  
مكثا معشب على الضفاف ويكي من جوع  
يحصن احشاءه ..

طفل حنف اخر اهزله الطوى، يستهزي  
بالاول: - لا .. انه تطحن التراب لتأكله ...  
بنت العدم اصحت .. ألمت ترى السبايل  
تعرض في اجسادنا الحفقاء الحاملة  
بالخير ... ولا كسرة بالسة نقضمها .. ولا  
لقمة جافة نمضغها

طفل مجنون يهر بهما: لا .. انها تتحب من  
عطائتها وتلوف الدمع على أطفالها ...

لا قمح لا زولن

لا كيامس لا أهراء ..

لا بشر .. لا حيوانات ..

لا شيء سوى القمم والبربر ..

قالت الطواحين، هي عهود التكوين الأولى  
وأسفار الوجود الهندية لم تكن قد قطعت من  
المقانع واستكرت كالأرغيف .. اوجدني  
الادمي القديم بعد ان ابتكر المحراث يستنبث  
به الخصب من الجنب والحية الولود من  
رحم الارض ... فسويت من حجر او صخر  
كقوة السماء .. وكنت لا اتوقف عن عملي  
لأول

نهار.. انور على ذاتي وتلور ذاتي على...  
 وفتح شتي الفلك تترى على الفصول  
 الذوال.. الال مات الرجال والنمل.. وفتح  
 عالم كان يعمر ببراءة ولذة الفعل... صارت  
 ضغينة الكراهية والاستخاء إلى الكسل  
 تلتفت سمعها في الانفس قبل الأبدان، وفي  
 الطبيعة قبل الانسان.

تعالني يا نجيتي.. ضعي يدك في يدي لتعيد  
 إلى الطاهور تاريخها الممجّد في تعزيز  
 الحصانة الروحية العريقة لبنى البشر  
 رسمى لماء عالم ليس موطن الهوية  
 عالم من بقاء وعطاء.. وعدالة ومساواة..  
 بالغير نمرعه بالجمال نقرعه..

تشغل الطواحين معجدا.. تشد تشيد الولادة  
 الجديدة، تشيد الحياة الأزلي وتخط على  
 صعانف الانتماء لتجدور قصيدة الحب  
 والحب معا

## - 2 -

الجنة القرمزية تتلوه للقطاف وليس من  
 قاطف.. الا في الحلم.. او الطيف.. او  
 الاستدعاء

التي على زينة الجسد الثمانية يرت كلفل  
 على حذيفة العدم الهتون.

فت قطع حجر في فارغ يجلس عليه رجل من  
 جهنم الدنيا صورات وحيدا مع سلحفاة الربة  
 يمسد على ظهرها العظمى الأملس فتتقر  
 اليه بشهوة الموافقة.. ولا من يشعر او  
 يحس او يجاوب.. او يتواصل او يوظف  
 فتنة القرابة في الإغراء والجاذبية ويبتكر  
 اول أنواع الابداع والرقاء في وجود الوجود.  
 الغدير ينشد للماء اغنية الحراشف وما من  
 سمكة في مجرا.

روح من التبتل برهف سمعه لهيذان  
 الوطواط وهي تصرب اجنتها بشمس  
 الصباح وتسقط على ايجاور ظلامها صرعة  
 افتقادها للشريك.

من سينسقي الى كفتي وينزل هذا السلف  
 من أسفله الى اعلى...؟ ترنيمة الطفل تهجد

أرجوحتي القماشية منقطة بلا حبال في  
 قضاء من عويل الحليب.. واتكباب الأم  
 على الدوالي.. لتوفير مصفوفة العذاب..  
 اغتصمي فرصة فتشغلي بتجنيز جسماني  
 وساعديني على وضعه في التابوت.  
 مسخي اراه الآن في حوض كفتي.. افرخ  
 بالمخصص يتقي ويخلص..

سرحي شعرك الممزج بصوء القناديل  
 لاستثير به الى درب الغيبة الابدية. وأنا في  
 هكل الدجائي لتصور من سب الى  
 العدمية.

ادلهمني في لقاء العوسج بالوردة وفتحني  
 على اقتراب الرجل الوثيك

لا اسرار بيد.. بنفسي ان تنفس بالشروق  
 دائما.. كي نحارب بالظلم ولكن كيف وهو  
 إله للطاعون؟!

خذي أوراق كلامي واحرقها في موقد من  
 كبرياء الذهب، استحقه لا شك

في مسراي الى جنبك الوارفة بالموت  
 ساذفت على مرطفي واشرع راية الهزامي  
 في حضرة سربك الحافل الى ثروات  
 واضاحك..

واعترف بالندم على المضرار الرؤي في  
 مخيلتي الظهور.. لا من قصور وعي وإنما  
 من براءة طوبى.

وتك هي ضريبة حياة وصعت فيها نفسي  
 فوق قلبي. وبحث بما يمكن الأبياح. عن  
 حب صلت بنهايته الرياح، والقصيدة ما زالت  
 قيد الاعتقال في سجن الوعود والخلفاء..

## 3.

عديني بلقاء واخلفي تسعديني  
 بكفوني زادا لجوع متوارث همستك تسري  
 في اوردي الفارعة الا من زهاب الحرمان.  
 انتظرتني فيها المطوح في براري الهلاك،  
 ساوايك في زمن ليس له وقت.. لا تياس  
 من معجزة مجيبي.. اصبر على بلوك في  
 انتظرو ما لن يحصل مني.. وقد عطني لا

تنسها: - إنا الجديب والمخل..  
انتبهني التي.. شافدي ما حل بي من خراب  
الدهشة.. أكاد اسقط على أرض سعائتي  
الموهومة معشياً علي من فرح المعاجاة  
الصاعق.. - أنت تحبيني وعداً مذهلاً غير  
معقول تبوحين به التي في لحظة رحمة  
تصيبك بالحنف عني.. يا.. تهول هذا  
المبتذل الضال تكترفينه بحقي.. وما أنا -  
بعلاتي وعلي.. - اهل له ولا جدور به،  
يكفيلي أنه منك صدر بعد ثورة اللاكي  
السرمدية في ترقيه:  
أعدت الخضاب الي دمي  
ابنع  
بتضرج بحمرة الشطة

القبض إلى قلبه  
يقزع ببقته على صدري من السرور  
الأسود ويحمي بالزاد...  
تصدعت أوريته من الفنف الحركة إلى  
ساقى القيعتين...  
تطيران بيناهين إلى موعد الموت.. معك..

الصوت إلى حنجرتي  
- في البذر أصرخ أحبك

يلا امل ولو بعيداً

اعشقل

ادرك غير أهبة بي ما

مزولتي على الجلجلة

ولا صعود

ا. لو تساعدني على الفناء - بسرعة  
ارجوك لا تملوني - لا ترجلي - مني  
سمعت الحياة - سدي ظلمات من عيونك إلى  
جميعتي - استرح

الحدي وجودي داخل روحك يا أم زوالي..

ومالي.. وينت خيالي وضلالي..

هبي جازتي بلا ملل أو مرشد

يسير بها نضج الهواء

إلى حيث جثة الأحياء متفحة

بالموتى

وموعد اختلافته

فتظفرت لاهي يصلول الرعدة

وز علفها

وأبدا بكنية قصيدة النضور... ولا

حرف من بداية في كلمة

فاصلة ولا شيء (لا باطل الأباطول

والقبض الريح...)

4.

السراب يتجَرَّج بالذهب..  
كبنونتي من الحويل المكموم تنفُثت بخين  
صامت

ها - دمي يحق بنزوات تحت قرعها

المحتشمة.. حلمي بافتراعها يستوق  
كحقيقة جهنمية تعويني بافتراف النظر إلى  
ماهيتها.. ارتخ من دهنه ما أرى، ولا

أرى،  
بالزوال الأثني حين تكسني وغريها.. فساب  
بالصرع على كبر...!

لفرشنا صحراء السراب روحين متهاكزين  
من الفنف ولا قطاف سوى المشهد العوارب

على مرآة سوداء برشفة أهدنا من احتباس

المطر في الآخر.. ويكني على ذاته

المشعبة بالانغفال من احتمال رعب الوقوع

في المحطور دون أن يبارقه بالفعل أو

بكنية

في اكتشاف قلام القلام: كلاًنا تنقصه

شجاعة البدء بالأفباع.. نلطف من "التبؤ"

ونطاطي له الفارنا.. تلك هي الخيوطة

للشعة لماساة لا تقوى على تمزيق قماشها

الرخص.

لا حب مع الطلح

العتل هو العنق المتوكل للحب..

لماء إلممي.. إلمامها.. نحن من ظما نكاد

تنفخ..

يداي مكبلتان بالصبي..

عناي تمذان إلى قمرها ا لمكورين،

تخسيران بسرعة الومض الخاطف.. في

لعقة الانصداع

تطفان على قصدير منكس.. في

عظامي...

وعلامي..

لصحراء تسير إلى.. إليها..

من القوق تطمرنا مع العطش في جوف

رمالها اللاهثة..

نرقوي بسر النار..

جسدي العجوز يلتحف جسدها الفتي في

رويا شعيرة مستحولة على التصور أو

التفخيل..

موتاً نعت في برهة واحدة عند اندلاع  
الشمع في الحوضين، وليس من عوئل إلا  
عوئل الحلم يلقنها فقط.. لا غير أبداً..  
القصيدة تومي لي.. عنكما أهن بها تحرن..!

## 5

الزهرير بعصف بلاليا أجنثي.. الفصل  
صيف..  
هبت على رمادي نكري المستقبل فتأججت  
بالبكاء..  
في الأخلال مقبداً يقدمني، أسير إلى حطب  
مستحب..  
لا أرغب بشيء.. لا أرغب بشيء.. التي  
بلا وجود.. خارج الأمكنة أحياناً.. وبلا حياة  
أعوش..  
أه ما أجمل العدم بطونني في غياهبه  
فارتعت بنور البرد الساطع على فتاتي..  
وأكتب - رفاً أحشرج - قصيدتي  
المستحيلة" في تبييني.

طاطا امام شفقها بها كبرياء.. وأسلم لقدر  
الخضوع هزيمة بوارجه العاطفية.. ألتفت  
زورقاً بلا شرعة وغاب في الأفق.. بعيداً  
بعيداً واختفى..!  
تلك هي كهولة الماء...

\*\*\*

الموت قصاء للجسد يتحلل فيه من مازق  
أحزقه ويصبح جزاً حرية مطلقة لا تحدها  
حدود..  
الموت رحابة للنفس المأسورة داخل زنزقة  
وعانها ترحل فيه إلى ملاذها الشاسع دون  
قيود..

لا يخاف الموت من ماضٍ أو حاضر.. وليس  
في قاموس مماته كلمة معاً المستقبل أو  
الآتي حتى يبه بها..

ودع شقاء الحياة ومتاعها وذهب إلى عالم  
مجهول لسمه القريب الأبدى لا يعرف شيئاً  
عنه.. يجهل تماماً.. عبر من ضفة الوجود  
إلى ضفة العلم..

غادر إلى سلام الروح في ركنها الأخيرة..  
وفي قيامته يقوم أمام الدين ينتظر حساب  
الميزان.. مثله مثل أي إنسان..!

وداعاً لتقبل نطقاً.. أهلاً بشمعة على  
الغرب..

كتب هذا النص خلال صيف عام 2005

تلك هي رجولة الماء...  
البحر مستقيضٌ بأعاصيره.. مغامرته  
مسرودة من أساطيل الموج.  
ترنم ومجن.. وجثة ومقبرة..

مصارعة الرياح.. تتنزل مطراً من سفن  
السعالى وبحيلها إلى أمبيات الخلق..  
والرياح بين الحنطة في تربة الأمواه  
المالحة.. تفرغ سمبل من طواريس  
ولبنة..

صدره مشرع كغاية بهيمية لأشجار القناطر.  
يصيد الزواجر ويحفر خندقاً في المحيطات..  
تهوي في ليعاتها المسحقة.. وتنعطم.. المياه  
الراكدة بلا حراك.

على شاطئ يتصل بهاض أزيزه بسفان  
الغيوم الزرقاء.. تمخر في لجج السماء  
انتصبت حورية الأفعى.. لا تعرف هواة  
إلا الحرب.. إمتعت سياحة الأرضيلات  
والنجاة دوماً من ملاحقة سمك القرش لها  
ومراودتها عن قصبتها الجائرة بقصيدة  
مسايحة

بين الزبان والعمرية لتذهب معركة  
المصير..

هو أعزل من دون حياء.. هي عزلاء ما هذا  
من حياء..



## تراثيل لعجر الشّام

عبد الكريم الناعم

تطفا جثوة الإبحر،  
تحفظ شعة الذهب  
لها إن جفّ ذاك الغيم  
غيمات تشكّلها يد الرحمن  
ترفعها إلى أقصى  
بما في الماء من سخب  
ويرعاها  
ويوسد رب زرقتها  
بلى إن تكلّل الفيحاء مقلّة  
يقول لها،  
هنا المسكبي.

هنا التفريخ  
تعطيرات أن الله  
يُلقظ في الثّبات  
خصوره الخضراء  
باسم الماء

لِعجر الشّام اغنيتان من ماء ومن لهيب  
وساريتان من تين ومن علب  
لها أن الذي نثر النجوم  
ليونس الإنسان  
أعطاهما تراقي الكاسي مُفتتاً  
بما في الكاس من حبيب  
لها صوت الإذان  
تسول غلظته  
على توتلة الصليب  
لها الجوري  
والجارات غالية  
على أقواسها الخضراء،  
والأبواب مشرّعة نلّ نبي  
لها أن العواصم حين تلقى  
بالمفتاح للفرقة،  
وتشرّع الأبواب للجردان،

مقارنةً بين الأولى (1)،

والأولى الورق،

زينة مريم العذراء (2)

هنا ما زالت اللغة التي

نطق المسيح بها،

على شرفات (مطولا) (3)

تقوم إلى صباح الله خالية

فوجري الصبح مفسولا.

هنا تقدمت حروف الانجودية

في بلاد الشام

فأنتعت على الاتفاق

غلبت من الالاء

هنا العرفاء (4)

بين كتابة التدوين والتكوين (5)

الضوا بالذي حملته

القلام الزوى،

الخطفوا،

راوا في الكون

أسرار الحقيقة في الخلقة،

صمتهم كشف

وخلف الصمت ما لا تحمل الامداد.

هنا انعاس (احمد)

طريقه العربي

والقدم (6)

هنا في قلوبون (7)

عظم لراه نم

طريقا ما يرال

كان هابلا (8) بجند عوده الابد

مفتحا،

(إليه سفرة اليد

اكتنز البذرة الاولى،

هنا ما زال هابلا

بهاكر صحوة الاعشاب،

يدخلها براءتها،

ولما كبرج العظم (9)

هنا قايلا (10) تنقطة جريمته

ويحملها

بهاكر

لا ينوء بها

ويروي في الليالي السود

من ارق

ومن فرج

فيسرج صفته الصنم

ويشوق من شوق

ما يراه دم  
الى كم والدم المظلول قَبَلْتُنَا؟  
دم من جنب عيسى فر  
فالتفت الصليب الى  
بكاء صامت في العود (11).  
دم في كربلاء بكاء  
اول ما بكى الجملود

دم ودم  
والأربها لماء القدس في بغداد  
طافية  
على اسم قداسة البترول والقلمود

في لبراعة الحقام  
اخوة يوسف السوري  
فيهم من لماء الذنب غدرة  
وفيهم من رنين الجبل (12) صفرة  
- اما رالت جباهكمو  
بهبب المال ضارعة؟

ارى واقم ان النزل  
يحلل من تواطكم  
ويهرس عن تفسغكم  
صفار الدود

دم ودم  
وها مرة أخرى امتحان فلان بالصنمت.  
مختطت الى أقصى  
لقد طال انتظار الأحرف الأولى  
فهل زمن نكشحه بكارتة  
فيحكم سيفه القلم (11)

دم ودم  
وبجلة باسم حزن الماء

يخرج من عباعته  
ليصبرخ في الافة  
ياحنا عن شربة  
لا الاهل أهله،  
ولا للبيان،  
بيكي دجلة السطمان  
من قلماً  
وبيكي البتد والظم

دم ودم  
تحالفت العواصم أن يكون  
الصنمت حكمتها!!!

تشارت الطوائف باسم موقدها،  
للقصور على بذاعتها...  
- اردت هنا بذاعتها -  
نصي  
تلهو بصيبتها،  
واشرفهم  
وبن نقره بالمزوت والكبريت  
منهم

دم ودم  
دمشق وحدها  
في غنة استخذاء  
اهل الحل والحد  
دمشق وحدها  
كالانبياء  
تقوم  
تفتح كفها في حضرة الرحمن  
بين الجرح والسهد

على اسم: "الدين للرحمن  
اما الارض فهي لنا.

صنّ برايتها  
من الادلخال (13) والجلد

حمص - أيلول 2005

تقوم إلى بساقين الروى،

تفصل

بين الفجر والفرغ

في ربّ البراءة

## الهامش

- (1) في المتداول الشعبي أن الدم أبيض فوق خصبون.
- (2) الربوة مكان معروف غرب دمشق، ولعله من يرى أنها سببت الربوة تبركا بربوة مريم التي ورد ذكرها في القرآن الكريم: «وجعلنا ابن مريم وأمه آية وأويناها إلى ربوة ذات قرار ومعين» المومنون: 500.
- (3) معلولا: بلدة اشرية شمال دمشق ما زال أهلها يتكلمون اللهجة التي تكلمها السيد المسيح.
- (4) العرقاء: ح مقره عريب وعازف، والعراق لدى الصوريين من أشهده الله ذاته وصفته وأسماء وأفعاله، فالمعرفة حال تعنتت من شهوده (اصطلاحات الصورية ١٩٩٩).
- (5) لدى الصوريين، القرآن الكريم هو الكتاب التدويني، والطبيعة هي الكتاب التكويني.
- (6) في المرويات أن الرسول محمدا ﷺ قد وصل إلى قاهر الشام ولم يدخلها، وسمى حي القدم بهذا الاسم لأنه ﷺ قد وضع قدمه فيه.
- (7) جيل فاسيون يشرف على دمشق، ومرويات أهل دمشق الشعبية المتداولة هيما أن قابيل قتل أخاه هابيل في هذا الجبل، وثمة مغارة فيه تسمى مغارة الدم.
- (8) هابيل ابن آدم النكر، ولكن يرى العم، وثمة من أهل العرفان من يرى رعلته للأغلام تعبيراً عن رعاية القلوب المتوجهة إلى الله.
- (9) هابيل ابن آدم النكر، ولكن يرى العم، وثمة من أهل العرفان من يرى رعلته للأغلام تعبيراً عن رعاية القلوب المتوجهة إلى الله.
- (10) قابيل أخ هابيل وقتله.
- (11) العود الخشبي الذي صنّب عليه حمد السيد المسيح (ع).
- (12) العجل الذهبي الذي عبده بنو اسرائيل.
- (13) الادلخال ج مفردة الدخّل: دخّل في الأمر مفرد (المتجد).

# مع الحروف.. نصلي

د. نذير العظمة

إلى الدكتور المبدع عبد السلام العجيلي بمناسبة تكريمه

عبد السلام العجيلي

قل لي بربك قل لي:

ما للحياة إذا ما

كبا الجواد المجلي

غطينا بحروف

تضيء في كل ليل

تفجر الضوء فينا

بسررك المتجلي

من الشام مجيني

العدد  
104 419  
2006



وفي جيبني شعاع  
 من الإهواء المعدل  
 هل المعاني رقائق  
 موصولة دون  
 أم الشخصوس رسوم  
 ما بين شمس وقل؟  
 تألفت ببيان  
 مكحل دون كحل  
 ماذا أقول لمسخ  
 في البال كلاماء وفي  
 الضوء جاز لعم  
 والفكر في ألف شكل  
 الشوك يدمي ولكن  
 جراحه للتصلي  
 والكبر وجه طري  
 على الشفاء يصلي  
 يا حكمة من خلفاء  
 ملفونة دون قلل  
 تباحث الفكر وهلا  
 وتستغف بعقل



عبد السلام اغثني  
من كبرياء وجهك  
ماذا أقول لديك  
على السياج المظلم؟!  
يصبح والفجر ناء  
والنعم بعدي وقبلي  
إذا تهجات حرفاً  
بجهجه الصبح حولي  
يا من كشفت حجلاً  
عن إفران وصل  
فأقسم ما كان سماً  
فون الهوان المظلم  
لنت الزمان وعاقا  
نصلاً يشع لتصلي  
حرفاً يلوذ بحرف  
كألف طلل وطقلي  
يا أحرفاً زوروا  
ويلي من الصمت ويلي  
هل السلام قتل  
مضرج دون قتل  
أم الرشاء طويل  
على السرير الأمل

يا حكمة لبسوها  
 تنجأ لدى كل فصل  
 فما تجهم افق  
 والساح من دون خيل  
 هل الفرات قرأت  
 ورجلة نون دجل؟  
 أم الجراد سحاب  
 غطى القواء بنقل  
 ما للعلماء غمام  
 في الأفق من دون ويل  
 قاتلهم حر صريعاً  
 والأرض من دون حيل  
 عهد السلام أعلى  
 على السلام المولى  
 وحكمة سنطوها  
 سبأ يهدد أهلى  
 غنى لأفق جريح  
 مثلى ورهم مقلّ  
 مهابنا الشعب فتهض  
 مع الحروف نصنئ!!!

## هاتف

د. ثائر زين الدين

طفلين كطيرين على جذع صنوبر  
واب يرجع من معركة الأيام  
لكي يدخل اخري...  
نصب لم يفهم الحكمة؛  
والمرأة لم تخرج - الساعة - من بلدتها  
لم تختبي  
لم تنتبذ ركناً قصياً!  
أيها الهاتف  
يا قصصه اسلاك وإرراب  
ألا تسبح لي: كتبه  
اهمس: "كيف الحال؟"  
يرتد نداء ذئب الزفة:  
"اشتاق كثيراً..."  
فلذا العشب يغطي عري اسلاكك

ورد دافئ ينمو على الأرقام  
ينثال رحيق دافق من مخارج الصوت  
وجري في عروق النصب تسبح

أيها الهاتف لا تقسو علينا  
أضرب الأرقام مرات ومرات  
وه رلت كقلب الحب موصوداً  
كليناً حاوياً تسكب في روحي  
ولم ادركت من ترقب عند الضفة الأخرى  
لقلت بغير  
أيها الهاتف لا تقسو علينا  
بارد من حولي الشارع؛  
والقلب مفاصل!  
ضيق العالم في لحظة نحس  
وترى الناس يسربون إلى غليتهم  
لا شيء يهيم بهذا النصب  
إفادهم من ملح سحوم،  
نصب لم يفهم الحكمة!  
ما زال يلف الخلق الضامر نحو الخلق؛  
والخلف.

بيوت نضرتها الريح فوق الجبل  
البازنت  
أم تعصر الغيمة

العدد

419

108

2006

وتصحو الان....

لكن!

ما الذي يحدث؟!

لم لا ترفع السماعة الخرقاء؟!

ما يمنعها؟

هل نسيت موعنا؟!

لم قد ...

وهل يعقل؟!

هل اسببت لاي اذى لها - مذ غبت -

شيئا!

العين 1997 - سوريا 2005

ثم يهتز كمصعوق

وقد بيعت حيا!

ايها الهاتف...

ها اسمعه - في بيتها الغلفى على الوادي -

يرن

زتما تسقى زهور الشرفة الان

فل يبهها الصوت غدت

او زتما تصنع حلوى

فإذا مائدة الاسرة ابداع وفن

ريب تقرا "هملت"

عزة سابعة

ناسي لا فليلا وقد غيبها التهر

# أوراق من.. ملفات الحصار

د. قاسم عزّاوي

## الورقة الثانية:

لبيتني استطيع الصراخ  
لبيتني استطيع الهباء  
جئت عند شط الفرات  
جرحت وجه هذا الفضاء  
ليس لي موطأ  
كي أفيء إليه  
وقد انحلت دون روحي  
جميع الجهات  
هربت ربة الشعر من مريسي  
وسعت نحو نخل العراق

## الورقة الأولى:

بحاصررك الحنم  
حين تحول الغمام عنيك  
تسطو عليك الكوابيس  
أين العفر  
وكل المناظف مسدودة في طريقك  
وليس هناك من مهرب  
غير شقي يودي الى ضفة الريح  
فاهرب الى قعر نارك  
او فتسطح رويدا رويدا  
لتنسل قبل فوات الأوان

العدد

110

419

2006

لاخية غفيرة  
وتنكر أنك قبلت طفلك  
قبل مغادرة البيت  
حين تهلاى اليك  
يود الذهاب معك  
واقك فكرت حين للصعود إلى الباص  
كيف تنجز امرك  
حين افتتاح المدارس  
ثم لعنت للمقابر والأزمنة  
ولم تدر الا وقت  
تحاور نفسك  
في قعر زنزقة مظلمة.

صبرت الحقها  
وقادني لفرجع  
فارتد صوتي إلى أسفل الجرف  
ثم توارى ويخ النداء

### الورقة الثالثة:

وتنكر أنك ابقت حارس مقبرة  
في المساء الأخير  
واقت كنتن لنا

112

# السَّفَرُ إِلَى الدَّاتِ

د. محمد صالح الأصيل

إلى الأستاذ سميح الشبيخة مع خالص الود

وصفتَ فلم يُقَصِّرْ بي مقالِي	وحينئذٍ رميتُ كلَّ مدى نبالي
ولئیس هو ادِّعاءٌ بل علوُّ	كذا بشغري، وما هو بالتعللي
فلا الرُّغبات رُغبي لظاهما	ولا خوف يهتدٍ باحتلاي
ولم اسلك بشغري أيُّ دراب	تمدُّ بها بذ قصد السؤال
ولم ارضضه يوماً في مثلي	فبقي لا اذاهن أو ألمالي
فصاندة بليلٍ جمعتنا	وكان يمشي كلُّ قلبي ان رَشَقالي
أخترتُ هو القرآن حقاً	وماذا كان هم الإعترال
ام الدنيا وحفان دنيا	ومن قلبوا الحرام إلى حلال
بهم يوماً بصير الفتح ضمناً	ولا تنال فهم صنو الكمال
فإن قالوا فسخن شعوب سفع	وليتنا الدُّعاء لأي والي

وكان صحتي يذُلون دنوا  
وكنّت وراء طاولتي سمياً  
اراقم لآلئ حُبيل قد غُتِم  
أمام القاهر فلقوا جناداً  
وكان لنا حراز شال فقرأ  
وهاديننا نبالينا بيقاً  
نضياء وتزدهي ألفاً مهيباً  
ورب جماعة غابت قصيداً  
فلا اشعرُنا وجعت بمالي

امامي.. عن يميني.. عن شمالي  
فقلت ولم تبالي، وما اعتدالي  
وحيف الشيوخ ظلّ بلا أطفال  
بقفل فرّ بحنس واعتدالي  
وما سُدّت له سيل الوصل  
كمبارقة الزمرد واللال  
كنّ بها سناً من ذي الجلال  
فصالك يا سميع بها ومالي  
ولا عشت على منح النعال



بقافيتي أصبند بلا كلال  
فأزيمي حولها عشقاً حيلاني

وإني نازر عذري لروح  
والمنع في الغلا حلو المعاني

فتلقى نفسها في يدي عشقني  
وإن كانت مني غيوري سقوحاً  
وإن سكر الألام برشف خمر  
ولكن لا صداغ غراك منها  
وأشعاري أذل فوق طرس  
واغزلها لمن عشقوا لحزننا  
وأشعرها بديوان محلى  
فذكرني خالداً أبداً بشعري  
فإن لك لحرراً بمجوريه عذري

فلتنبه القصيد.. كما حلا لي  
فإن مناني في قلم الجبال  
فإن قصيدتي حلب الثوالي  
ولا غولي بها. خمر الحلال  
رقي ناعم صحو الدلال  
تميس بدلها ميس الغزال  
عوشى فلخر من حر سالي  
غدي وراه في حسن المال  
فغني بالقصيد من الأوالي

2003/5/11

## سُشْرِقُ يَوْمًا

جر جس ناصيف

ل من السوال الى السوال	امه بلذني السوا
سي شيئا كالظلال؟	انا هنا ام اني المتد
د على مزايق صقل؟	اولدت في هذا الوجو
خلفي وخلفي لا يبالي؟	ام دخلي الاتي الى
اتي وهذا في تشغل؟	ام دخلي خلفي الى الـ
لما انا قطي احتمال	كل تعرف فريه
ب؟ وهل شمسي في الزوال؟	ما بال ليلى لا يغب
فيها ويلاً في ويا؟	اتلعل القنبا لك
ويجود بين النواقي	ارضي هناك قريه
هذا الذي في القلب صقل؟	اماد! وا اماد ما

أولديتي نغز الوجو.

دلم ارتجالاً في الخيال؟

أولعتني سراً وهو

أنا من أنا؟ أنا لست أنا

- ولداه كف ولا تطل

أنت الحقيقة كلها

من أرض حيفا جنت يا

ولداه دع هذا الهكا

ودع السؤال وكن جوا

كن أنت في ساح الأرض

كن أنت وكن الأنت كن

واقف بنفسك مدفعاً

مارد حقاً خبر ما

حاً لم مجزاً في الخيال؟

ري فيم جنت وما مالي

وقزل الي ساح القتال

وسواك ميموت الحبال

ولداه من أرض المعالي

ليس الهكا حلا بعل

باً للسؤال بلا كلال

فهناك اجوبة السرا

سيفاً يصيح مع طعوالي

واقبلأ، كن كالتصال

يجري دماً فوق القتل

أجل الحصون منبهة  
 نكث الحصون، ولا تقل  
 الله! يا أماء | قد  
 واعنت جوهرتي التي اذ  
 فعرفت سرّ ولاتني  
 وخذأ سترعتي الهضا  
 لا بل ستمضي اليوم يا  
 ونسير هنا والحسيم  
 لتلك صرح الظلم نك  
 ونعهد ارض جلدونا  
 ويشت أهل الهوى لا  
 وستشهدن خدأ حصي  
 وستشرق الشمس التي  
 وتزغرين هناك يا  
 - ومضي الجميع، بصحوة  
 والتام شمل العرب وله  
 وتجاوبت "الله أك  
 واتهض صرح الشز نك  
 وعلى القروب بدا المشرق  
 وتصايح الفتيان حو  
 "أماء إنا ما هنا في القدس قد

لكن سيف الحق عال  
 "كيف الوصول" بلا ملال  
 أحبيت ما في القلب بل  
 يرت إلى وهج اللالي  
 وشقيت من داخ عضال  
 ب على العداة مع الرجال  
 أماء نمضي كالتبال  
 ن وخالد كل الشبال  
 ترقى التدود إلى المحال  
 بصواعد سمر طوق  
 درب ينخي من روال  
 بأ في السهول وفي الجبال  
 كلفت بليام حوال  
 أماء زغردة الوصال  
 يتناقصون، إلى الفضل  
 إسلام في القصد الحلل  
 حجر يا ثلرات الأهلتي  
 رود الزياح مع الزمال  
 د عائد بعد ارتحال  
 ن المسجد الأقصى يقال:  
 سقنا الجوامع، كما أردت، إلى  
 الله"

## بغداد

أحمد حسيب أسعد

بغداد همسك رَجُحِ الأُمِّي وأحلامي القليلة  
 بغداد يا جرح الهوى والقدس نازقة عطيلة  
 وأنا أنا المنقُفُ فيك على تقاليد القليلة  
 نادمتُ شعركُ والأمانى ثم تزلّ تروي ناعيلة  
 وقرعت باب الأفكار تَلَزُّرُ في تلك الغميلة  
 فإذا أبو ثَمَامٍ في بهج يُعَدُّ لنا مقولة  
 السيفُ أصدقُ في الكلام من الخطابات الهزيلة  
 لن أنكر الماضي وأزججه فإني لن أقوله  
 يكفيك قد كنت مفتاحُ التواريخ الجلييلة  
 وعلى الروى الخضراء ما هي الله في الصحراء  
 خليلة  
 وعليك شرقُ كربلاء بنور الفلار بالقضية

الله يا بغداد يا حلماً تقرب ألف ليلة



لا شهرزادُ تَقصُّ ألوانَ الحكاياتِ الجميلةِ  
 عندَ الأميرِ بحسبِها تختالُ عَاشِقَةُ خجولةِ  
 أو زيبقِ المُغَارِ منفلتاً تطاردهُ دليلةِ  
 وأبو نواسٍ بشعره يدعو إلى كاسِ زميله  
 والبحترى على المنابرِ منشداً ولجمعِ حوله  
 من لى بمعتصمٍ قَتَلاءِ منجداً تلكَ الكحيلةِ  
 وطنٌ على أوجاعهِ صانَ الزمانَ له ظلولةِ  
 دارُ الخليفةِ القُتْرُ فأتَّيْلُ لهُ فرحى سِوَلِه  
 لا يفتنصرُ يستعِدُّ مُعَيَّناً جوشاً حيولةِ  
 أنقاضُ ذاكَ الهيكلِ المزعومِ عالت بالرنيلةِ  
 وكثُها تَقصُّ من تاريخِ بلبلٍ كى تزيله  
 والريحُ تعوي لا تكفُ مع المرملةِ العويلةِ  
 وقَتْلُ القُتْرينِ تهتكُ حُرْمَةُ المَدَنِ النبيلةِ  
 ما هم تتارُ العصرِ ينهالونَ بالحممِ الثقيلةِ  
 وإلى حماتنا استقدمتُ صهيونَ أخلاقاً صيلةِ  
 ألقوا على شُبَّكَ اِمنيَتِي مقلبِ مستحيلةِ  
 عُصْنُ العِراقِ يظلمهمُ زيفاً وإجراماً وحيلةِ  
 رُؤُا ترابِ الرافدينِ دماً قَلَدَ خَطُوا مسيلةِ  
 والموتُ ينشرُ جثثه محمواً يروي ظليلةِ  
 يسعى بجذِّ حاشداً في كلِّ ناحيةٍ ظليلةِ

فراء في فرضي بجزء نخلنا لقلنا الحصنة

بعداذ جرح في ضمير الفكر يقرأ لي قصوده  
 وأضمة شوقاً إلى صغري ليمسكه بي سيوله  
 ولراء مقترياً على أشلاء أفتنا للخلوة  
 جرحي اشتكى من غير ابتاء الصوعة والخلوة  
 جرح نزيه ضياله آمن بأساليب صقيلة  
 لا النقط بعيني ولا أرجو جموعكم الذليلة  
 جرحي حصان المنق قد أخرجته فاسمغ صهيله  
 هب انتفاضاً ضد شاتي معنو حتى يزيله  
 أن الكرامة أن تتور وتو يطلعت قليلة  
 وعلى الشهادة تقرأ الاجيال منعمة بالبطولة  
 ولن طغي الباغون ظلماً واستباحوا الارض غله  
 وراوا بعين الحقد قوتهم ستمحوا أي دولة  
 وبأن في استعمارهم قننى حكومات بديلة  
 أو أنهم أسلاف كوكبنا بعوامة إكولة  
 ولهم يرأس المال إسرائيل قد صارت وسيلة  
 ولهم بأن تعنو لها هامالنا في كل جولة  
 وتوغمرا صلفاً بلأا أمة كلعى ملولة  
 أو أن نخوننا قضت أو أفتنا ننسى الرجولة  
 سيهل فوض الكبرياء موكداً يردى ونيله  
 نضري على زهو الجراح تعهد للأمجاد صوله

فقدنا بزاسجر موطني ويزيح ابرهة وقوله.

## مقامات

د. محمد توفيق يونس

## 1. قيام الشعر

ممد - ممد - ممد \* \* \*

لنا الغائب بلا حدود ..  
وجهي مند عصور ..  
يتقدم الأمل ..  
يحسب نفسه  
طالباً من ملكوت الظلمة ..  
شاهد ميراث النور ..  
وكل ما في السموات وما في الأرض  
يمكنه لحمل الأمانة ..  
وليدرك مجد هذا السر ..  
وليهتدي جهاد المعرفة ..

\* \* \*

لنا الروح الحاضر ..  
في مزيج الغار والماء والهواء والكراب ..  
في جمدي ..  
سكنية التسيان ..  
ونيل من خمرة ..  
علمتي ..

بالسر المفسر ..

هذا الشعر ..

أكشف ما أريد ..

وفي عيني طريق ..

ليرقة البعد ..

لي خمسون ألف عام ..

ولنا عدد ..

أحمل أزلية قلبي، وأنوار عظمي ..

نشوة نفسي، ومطلق روحي ..

ولم أخبر أحد ..

أشد إلى خبرتي ..

يقيني ..

وأفتح قلبي أمامي ..

أحضر العمر في صمت ..

ولنا أنادي:

أن الشعر حين يبكي...  
يعمسح دموعه بالليل...  
فينبلج الصبح - ليبيض

## 2 - مقام الحزن

---

من كان منكم بلا حزن...  
قليرمني بحجر...  
أنا البين.  
عشت الحزن - معرفة -  
والهمزة...  
جنة البشر...  
وعلى امتداد الأماكن - وجهنا...  
حجر حداث... كشقة - حجر.

\* \* \*

هذا الذي كان دائماً ..  
سيكون يوماً...  
وحدة ورغبة...  
علم وهواية  
وامرأة في عهد الشروق.  
تنادي الوقت:

يا نبضي...  
تنادي الريح:  
يا نبضي...  
وتدرك أنها البحر - عبقاً...  
والجسد - مالحاً...  
والحلم - انطلاقاً في حفرة الحرية.  
\* \* \*  
لمجدك ايها الحلم الأثني -  
ترسم الأرض دورتها...  
ويترك الحزن -  
على كل جسد -  
موج وذكري - وشعاعات من زبد...  
هي لحظة الشاطئ لرملة الممزوج بالابذ...  
هي نعمة العاشق والمعشوق...  
وجدأ -  
إلى آخر الأمد.

هكذا...  
أسافر - لكبد...  
اصوغ من الضوء مملكتي...  
ومن الأفق اجنحتي...  
ورؤوسني عن نفسه السهر...  
هكذا...  
ببساطة تجمعنا...  
فكرة.

### 3. مقام التكوين

هكذا -  
استعيد ما عبر...  
ألقا، قلناً، وخطواً غير...  
اسمع نغم الأثير...  
قميصه قد من طرف السرير...  
واغلق العين على بصيص الصور...  
قل لي:  
أنت الحاضر...

## تساؤلاتي

د. ريم هلال

- متى هطل أول فجر على كوكبنا؟
- ماذا يقول الوليد في يومه الأول؟
- أين بيت آدم وحواء؟
- إلام ستهبط الصغور صامعة؟
- ما عدد شرفات السماء؟
- هل هناك من أحصى بنور الأرض؟
- هل هناك ما لننكر من يومى الأول؟
- هل يشكر الفرد أصابعي حين تلامسه برفق؟
- لماذا يبقى الباسمين صامعاً حين أحادثه؟
- لماذا كلما سكنت بيتاً نثر أنهره إلى البعيد البعيد؟
- كيف لي صغورتني أن لشهيدك عجزاً على عكرك؟
- هل من وردة تعرف اسمي؟
- في أي بحر تقووس الفرابي الغالبة؟
- لماذا لم يرافقتي يوماً القمر إلى المدرسة؟
- لماذا لا ياخذني الصغور مرة في نزحته السماوية؟
- من يترجم لي حرفاً واحداً من لغات الطيور؟
- هل بيتي القاتم أبداً في مكته وصمتي؟

العدد

124

419

2006



- هل البحر مرآة للكون؟
- هل للزئبق أيضاً قدم وجوام؟
- لماذا لم تتعلم بلايل منسختي حروف الهجاء؟
- في أي نجم يسى جدي بيته الطوي؟
- ماذا تكتب العصفير باريشه على نوحه الفجر؟
- هل اطل الحمام يوماً على جنوة جنتي السماوية؟
- كيف الى الآن اسمع اصوات رفاقي الراحلين؟
- هل لا تزال تذكرى جنتي السابعة في القمر؟
- لماذا لا اعد قهوة لصفور يحط على نافتي؟
- هل الاحزان تنتهي في زرقه الهناك؟
- هل البراكين والخيال في الارض ظلال الجحيم والنعم في السماوات؟
- كيف لا ينسى اللون اهدا ان يسكب البيلص والشذى ولو في قلة واحدة؟
- هل يتسم البحار للمطر لم تقول له كلمتي ثراء؟
- هل نحن تنمو يوماً بعد يوم ام ننبل يوماً بعد يوم؟
- لماذا لا يتشبه يومان في حياتي كما تتشابه عيناى؟
- هل الاحباء احباء حقاً ام انهم يوجلون الخصام الى وقت اخر؟
- لماذا لا اعلو قليلاً كي اصير فوق الصبح والقبار؟
- كم شعرة يوفد الليل كل يوم حتى ينتشر النهار؟
- من رأى بيت الشمس الذي تعود إليه كل مساء؟
- من أي بحر كل هذه الأزهار؟ من يكتب لي عنوانه؟
- لماذا لم يركى البحر بيتي؟ هل رفض المرجى دعولي؟
- اما جذبت السماء طفلاً كي يرسم شيئاً على صفحاتها اللا متناهية؟
- هل نسائم شرقتنا رسائل شفافة زرقاء من اصقاع السماء؟
- الى هذا الحد تعينى الشمس حتى تنبضي الى أي مكان؟

# شرفة الضوء

زهير هدة

(إلى الصديق محمود توت...)

صديق الحبيب الجميل  
يحفلتي عن دماء الرجال الذين استماتوا  
على صخرة في الجنوب الهبي  
عن الضوء كيف يكون شحوبا  
وكيف يعمد كل البلاد  
عن البرعم العنق تحت السلاسل بين  
جنوب الرصاص  
عن الليل، والذهب، والورد والزمهرير  
عن الأم حبيب  
تطرق رغم احتقان المساء  
مواسم عتيق  
وأقواب عرس تموت جميل قدير  
يطل صديقي  
يلتح بالفن والباسمين  
يطير بين يديه رفوف يمام  
ويجزر بالخير والحب والأمنيات الكلام  
يطارد من يسرقون الحياة  
ومن يرشقون دم السنبلة  
ويكتب أشودة من لبيب  
تزلزل كينونة المفصلة

يطل علينا  
ومن شرفة الضوء والبيلسان  
يضيء سراجا،  
ويفتح للنور بابا  
ويشتر جيش من الأقنوع  
يطل علينا،  
كبي الذي بيت لا يحذ  
كأن خرقا كلال حدود المكان  
تفتش عي خذ انشي شهبي  
وناي يحرك مثل عصا الساحرات الزمان  
نكبي بين محار الخرافات امالنا  
وموهم بالعتق إرواح  
ونسرج احصه من دخان  
نسافر نحو بلاد الصبام  
ويهرب منا العدى المشرق  
ونمر كل حتى تغيب الشبوط  
ويسحبنا الأريد المشرق  
فلا النيل يبعد عن قلنا  
ولا نجم صبح لنا يشرق  
يطل علينا

العدد

419

126

2006

هلمّا معي  
إلى معبد الشمع واللازورد  
إلى بطيخ  
إلى شرقة الحب في قلوبهم الجمال  
يطل صديقي  
وقلبي تمزق ما بين حب وحب  
وموت وموت  
وصبحو على خنجر من حبيب  
يضيع ما الصياء  
ويهدم كل الذي قد بنينا  
من الشرف الجميلة  
ويتركنا في سواد

يطل صديقي  
وبين يديّ رسائل عشق وشوق  
وبيعه حب كبير قديم  
تغل رجالاً، وقبلاً  
وبخلًا، وفلاً  
تشاكس ظل الغراب المقيث  
ترف حمام  
وترسل كل صباح سلاماً  
كان صديقي  
على شرقة الصوء مؤ غمام القصيدة نحو  
السماء  
يناجي القمر  
ويهمس في آتٍ نجم الصباح

128

## بوح المريد

محمد ديب الزهر

بعض احزان كلامي  
فلقشت روعي سكرًا  
فطوى البرق حجابيه  
ولما كنت على أبوابه سجع الحمام

— قلت لي.. قلت له —  
لمع البرق بقلبي  
حين امسكت كتابه  
فتح اللؤلؤ امامي

وأنشرب بالعنقود فلأكلس لديك  
كل هذي لقحور ضوء في مراياك ومن  
خلق يديك  
كنت حلاج للزمان المر...  
والصيف عليك  
والحسين بن علي شاخص في مقلتك  
شم ورد الله... فالعطر تدلى  
من عصون القلب للقلب. واوما  
فقتهي فيك التجلي... وعليك  
كانت الأنوار اشياء مرايا  
والمرايا.. أنت فيها قل عين دامعة  
تجور النور شوقاً راجعة...  
والمرايا ابها العاشق صلت  
في طفوس الموت والميلاد لما

شجراً أخضر... عصفورا. ونهرا  
صاحبني فقسم اني:  
كنت في الكس شرايه  
وقا كنت اصلي. في السحاب  
فتح المستور به  
فتطوى صوت الكلام  
ذبت وجدا في حضوري  
سالكا درب الفناء  
ومعي الطير على اخصان روحي يتدلى  
فالتقت فين الجهات  
نعم البرق اليماني  
فادا كل المعنى  
في حبيب م سلاتي  
رحم اني  
كنت اسلوه مرأى  
امسكت روحي الفضاء  
وتلوت "السبع" في سزي  
سبع مرات تلوت "السبع"  
فتكشف الخطاء  
وتجلي منبع النور بقلبي  
فكيف  
فتح المعشوق للعاشق به  
فادا كل المرايا كالمرآة  
في دروب السالكين  
فتلوت في ابتداء الوصل ايات  
انفتاح "الفتاحة"  
قل لي حارس فرنوسي سلاماً  
والظلال الخضراء تمتد إلى الروح الخراب  
من الاصبي نجمة معرولة الأوتار تهكي  
نوح صفصاف الضلوع  
غسل القلب كلاماً  
من خطايا بالدموع  
هتف الحارس: يا أنت تعال  
إن غيت العشق ممعد اليمين  
فانطق الفتاح لا يتم عليك

سرّها التي رجاها العشق  
والوجد المصطفى  
في السماء السابعة

...  
سدي انت أنا  
فكيف في شظايا  
ذوب الأشياء فينا  
كل شيء خمرتي.. حين تريد  
ها أنا خمسون عاماً في الهوى وجداً  
الوب  
وأنا روح المريد  
وهو مني في ارتعاش النفس والبرد شفاء  
من مصوري بروحي  
واغتسل الروح بالأنوار  
والمشكاة قلبي وجرحي  
وأنت حبيبي...  
وكلنا سدي روح وصل

...  
قال لي كان أنا..  
وأنا كنت صداه:  
أن أب تدخل في سرّك وجدي  
فاطصل لعمراً ويحراً..  
ظهر القلب بأثم الخطيب  
ثم اقرأ: "قل هو الله أحد"  
فإذا أنت كمثلي..  
بيدي الروح ودفنك الجسد  
قال لي.. قلت له:

وبها شوقاً تجلى  
وعصون الروح كنت  
كأس خمر ونديمي "الفتاحه"  
... ..  
قلت لي .. قل... ولتنا  
ونتهينا  
كان قلبي فوق نعشي  
وهو خلفي وأمامي  
كان يمشي...  
فأمزجتنا  
في نشيد النوب وطقنا ابتداءً وانتهاءً

\*\*\*

فالتقت أصدائونا بين: سبحان" وحانة  
كانت الكرمة قلبي..  
وكووس من ضياء  
عبّ في الخمر حتى صرت في وجدي أراء  
يا نديمي منذ خمسين أنا ما ذقت كأساً  
لا ولا تأدعت ظلاً  
مفرداتي ولعاتي كانت الاشكال في ظل  
المرايا  
كسرتها لغة ظمائي إلى ذوب المعاني في  
الرموز  
فاحتلمس يا نديمي  
إن أنا هربت في محراب كاسي  
ويكبت الذات في ضحك الشياطين  
فكلنا سيدي من  
سفرة الوجد تكتلى

132

## صِيَانَةُ النَّفْسِ

أ.د محمد رضوان الداية

١٣

(1)

كان القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني من أعلام القرن الهجري الرابع (توفي 392

131  $\frac{419}{2006}$  الحدد

هجرية) وهذه مدة كانت المحصورة العربية الإسلامية فيها في ذروة التلألؤ. ولكن الدولة العباسية كانت بدأت تشهد ظهور متاعق تحت امرة حكام ارتبطوا بالدولة ارتبطا خفيا (ضرب الصلة بينهم الخليفة، والدعاة له علي المنبر وإرسال شيء من المال إحياء) واستقلوا بكثير من الأمور، ووجد العلماء والأبناء أنفسهم أمام حكام مختلفين من جهة تقرب أهل العلم والآداب عليه وعلى الشعر وسفر المسور. وإذا كان المتنبي - في هذا العصر - قد أنحل امرأته بالذهب من عطاء سيف الدولة فإن كثيرين لم يكونوا يحظون بجرء من ذلك في ولايت أخرى. وكان الأمر مرتبطا بشخصية الحاكم أو المتنفذ، أو ذي المصلحة الاجتماعية، والثقافة إلى جوانب الثقافة والفكر والعلم. والقاضي الجرجاني من علماء العصر. مولده بجرجان. وقد طاف في كثير من الجهات الشرقية من الدولة العباسية، وفي العراق والشام وتولى القضاء للذهب الشافعي وصال قاضي القضاء في (الري)، وكانت وفاته في مسافور.

وعلى الرغم من صحبة القاضي للوزير صاحب بن عباد، وعداوة الصاحب للمتنبي؛ فإنه ألف كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه) بعد رسالة الصاحب المسماة "الكشف عن مساوي المتنبي". وجاء كتاب القاضي فيما بعد عن النهى، وما يزال الكتاب محدودا في احصى ما ألف عن أبي الطيب.

ومن هذه الشخصية الاستقلالية، ومن وراء فكرة الإنصاف والاعتدال وطلب الحق، كانت قصيدته الشهيرة التي تتناول الكتب قطعاً منها. والتي تعد أملاً لأهل العلم والفكر والثقافة ليصونوا على ماء الوجه، وكرامة لنفس، فلا يحق لصاحب العلم كما يقول القاضي الجرجاني أن يتبدل نفسه وإن كان الناس شاكياً.

فكرة النفس، وسلامة الشخصية أولى، وهو القفل من قطعة.

ليس شيء عندي أعز من النفس... فلم أبتغي سواه أتيساً؟

وإن أورد هنا نص قصيدة الجرجاني التي ذاع بعضها كثيراً، وهي خطة حياة للقاضي الناقد الشاعر، وهي أيضاً صرخة من أديب حر يريد لأهل العلم والفكر والإبداع أن يصونوا علمهم، ومواهبهم ولا يتبدلوا، وإن كان من وراء الاعتدال جاء أو مان، أو مكعب عظيم!

## قال القاضي الجرجاني

يقولون لي هيك اتقباص وإنما

يرى الناس من دأبهم مان عندهم

وما كل برقي لاح لي يستفزني

ومازلت ممحلاً بعرضي جاتي

إذا قلت هذا منهل قلت قد أرى

وإنني إذا ما هتني الحظ لم أبت

ولكنه إن جاء عفا هبلته

والبيض خطري عن حقوقي فريبه

وإن مال لم التبعه: "هلا"

إنما لم ألتها وإير العرض مكرما

وان اتلقى بالمعديح معصما	واكرم نفسي ان اضاحك عليهما
مخالفة اقوال العدا "هيم" ؟ او:	اتهنهها عن بعض ما لا يشينها
لما <sup>٢</sup> لنا طمع صوّرته لي سلما	ولم افض حق العلم ان كنت كلما
لاخدم من لاقيت لكن لاخدا	ولم ابكل في خدمه العلم مهجتي
اما فاتباع الجهل قد كان احزما	اخرسه عزا واجنيه ذلة؟
كبلدين لم يحم حماه واسلما	هأن قلت "جد العلم كذب" فتما
ولو عظموه في النفوس لعظما	ولو ان اهل العلم صاوه صلتهم
محيّاه بالاطماع حتى تجهما..	ولكن اهاتوه فهان، ونسوا

(2) وفي النص ملاحظات نفسية دقيقة، وملاحظات اجتماعية ظاهرة. فالناس يستهينون بمن يبتذل نفسه، ويذلون من لا يرفع نفسه ولا يكرمها. والشاعر لا يلقى بنفسه هنا وهناك حتى لا يصير كرامته وهو لا يطعم ولا ينعم هو نفسه. ومن الملاحظات الدقيقة انه لا يصاحك عابسا لميسر ضحكة او ابتسامه، ولا يمدح بالكذب من لا يستحق المديح... والملاحع كثيرة... إن القصيدة - كما قلت - امنة (مستورة) لاهل العلم والفكر والادب في كل زمان..



## العجوز والحمام

رشاد أبو شاوور

كذابه كل مساء، بهبط من شققه الصغيرة بعد ان يلقى تحية المساء على صورة زوجته الحبيبة التي رحلت قبل ست سنوات وتركته لشيوخه وعزله وابائمه الموحشة. يقف قليلا امام البنية الضيقة ذات الانوار الثلاثة، يهبط نفسه لانها ليست مرتفعة. وأنه يسكن في الدور الثاني. ويجعل نظره متأملا البحر. وامشعة شمس محمرة غريبة، تنعكس اشعتها على سطح امتداد مائي لا نهاس يتداخل مع الافق البعيد.

يمضي محسى الجسد متقلقل الراس على كتفين صيقتين هرميتين. يصل الى الساحة الصغيرة امام سوق الخضار المسقوف بسقف مائل، يدور ظهره ليوافقه المفتوحة الواسعة التي لن تنطق قبل ساعة من الان.

يشترى كيس حبوب من محل سقراطوس البدين الجالس دائما في جوف محله، والذي لا يرى سوى وجهه عبر الشباك تحت المظلة، والمتنوم غالبا.

يصفق براحتيه مع ضحكة احتال ان يطلقها كلما احس ظهره ملوقا من تحت المظلة، سخرأ من صديقه النوام.

يستقبله سقراطوس بعبارة اعتاد اسماعه ايها:

— منذ رحيل بنيلوب عنك بنت عجوزاً جداً، لماذا لا تجد لك عجوزاً تخفف عنك كنية أيامك؟! —

— ايها البدين سقراطوس. لما وفي لذكري حبيبتي بنيلوب، ولست كليباً مثلك احشر نفسي بين المتلجات، والشبى، والسجائر، والشوكولاته، ثم انا مكثف بطيور الحمام.. صديقي!

حارار يومى هو ملائمة هجلى، شىء من الود يعبر عنه بكلام بيدو خشناً لمن لا يعرف الصديقين.

يتقافز المعجور ارتنديس كمهرج وهو يتنقل الى الساحة، فيرفرف الحمام على راسه، يخط بعضه على منكبيه، يتعريش على ظهره عارساً انظاره في فماش قميصه القصص. يدور حول نفسه والحمام يرفرف بلحنه مشيراً جلبية: فررررررر المعجور ارتنديس مهسوط جداً، وهو يريش الحبوب، والحمام يقر الحبوب بمرح، والظلمة تهبط بهنوء، بينما يبدأ اصحاب المحلات داخل سوق الخضار باغلاق مخالهم، وغد النقود التي كسبوها في يومهم.

يتمتع سقراطوس وهو يتأمل:

— مسكين ارتنديس، منذ رحلت بنيلوب وهو في حالة صعبة اشكر الرب لان زوجتي مازالت بصحة جيدة، وانها تحبني عل الرغم من بدائتي التي تعيق نشاطي. ارتنديس انتهى من زرع الحبوب واللعب مع الحمام، والظلمة تكثفت، لهاته ووجيب قلبه بث القلق في نفسه، واد احسن بالتعب الشديد وعلى غير العادة، غادر الساحة من غير ان يلقي تحية المساء على صديقه سقراطوس، ومضى سريعاً الى بيته لينام بهقى تحت صورة حبيبته بنيلوب، بينما طيور الحمام تصفق اجسدها، وتغنو معاً دكراً وانثى، صوب اشجار السرو والصنوبر، لتبيت بالقة في اعشاشها بين الاغصان الوارفة.

\* كتبت مسودة هذه القصة مع عدد من القصص في مدينة (هابنا) في جزيرة كريت، وفي العاصمة اليونانية (أثينا)، في شهري تموز واب 2005...

## الخيار الثاني

### جمانة طه

بوتى سيارة الاجرة يصبح متبرماً يستحقها على الاستعجال، وهي تقف جامدة امام المرأة لا تعرف ان هي ضمت ترتيب نفسها او لا. تمرر بصرها على وجهها، تتفقد الكحل في عينيها وظلال الانوار فوق جفنيها، واللون للوردي على شفتيها المحدثتين بقلم احمر. يعود البوق صانعا متبرماً، بهيب بها ان تسرع. مظرة اخيرة تلقيها على ثوبها الملتصق بوركتها ولهنيها الذي بدا كفه جلد ثاب لها. ثوبت بأطراف اصابعها تحت عينيها، تحمل محفظتها وتمضي الى احد فنادق العاصمة حيث يقام عرس ابنة صديقة لها الفاعة تضج بالزغاريد وصوت الموسيقى بطو. ايذاناً بقدم العروسين، حينما لمحت رولا عيسى العريس، انتفض قلبها في صدرها زرفتتها شعثها الى ماضٍ غالباً ما كانت تهرب منه، وراحت ذاكرتها تعيد من غير غناء شكتات الماضي وتركبه في صورة واضحة. هاهي في باريس التي كانت نزورها بدعوة من الشركة التي تعمل فيها، وبالتحديد هي في متحف اللوفر تسرح في رحاب التاريخ الحضاري القديم وتتوقف عند أبرز سماته، امام مومياء الفراعنة والوان ثوابيتها التي لا تعرف البلى، وامام اثر بوغريت الرائعة، والزجاج السوري المبهر بشفافيته ونقوشه البديعة.

في جناح الفن التشكيلي، وجدت نفسها الى جانبها يتماثلان يشفق لوحة الجيوكلدا. شعرت بنظرانه تزيغ عن اللوحة معتقة قوامها، ويتناسه تنقلت من صدره حارة مداعبة شعرها الاشقر ومستقرة حواسها هجاة تجرات وسلتته عن رايه في امرأة اللوحة، فاجبتها: يقولون ان خلودها يكمن في ابتسامتها الصغيرة، وانا اقول لو عاد دافنشي الى الحياة وراى ابتسامتك، لمزق لوحه. احمر وجهها، وزغرد قلبها لاطراء.

بعد ان انهيها جولتهما، سألها عن اسمها وسلتته، قدم لها بطاقته وعطاها عنوانه وهاتفه ولقمت له بطاقته وعطاها عنوانها ورقم هاتفها، فتيينا انهما من بلد واحد ومن

معتبة واحدة.

وقبل أن يخرجوا من المتحف، اقترح عليها جولة في شوارع باريس، فوافقت. أخذها إلى الشترينيزيه وفورس النصر، إلى منطقة السن ميشيل والتي الثلاثيني الشهير حيث تناولوا الطعام في أحد مطاعمه الشعبية. كانت في عالم لم يولد الصمت فيه، هي تجلس مستريحة في المقعد تستمع إليه وهو يتكلم بلا توقف عن لا شيء وعن كل شيء، عن نفسه وعن السفر والعمل والفن والمال والسياسة. وبعد أن استنفذ الموضوعات، نهضا باتجاه منطقة القلب الاقدس التي تضم عشرات الرسامين الجوالين الذين يكتفون رسم الوجوه (البورتريه)، ولم ينزلا من هناك الا وفي يد كل منهما صورته. كان كل شيء في باريس يرافا كعلم جميل.

عاد إلى دمشق، وعادت. هتف لها وهتف وهتف، حتى صر هتفه لها فاتحة يومها. كانت تحس الحب الذي لم يصرح به جهاراً، يتسرب من بين حروف كلماته ويضات صوته. لكنها قمعت احساسها بحبه لها، بعد أن عرفت انه (دون جوان) تحيط به الفتيات.

لم تصدق سمعها عندما قال لها عرضت على امي رغبتي في الزواج منك فلم توافق، بل استنكرت رغبتي ونهتني عن ذلك. لكنني تمسكت برأبي وداومت عن قرارى وقلت لها انك يا امي خيارى الاثوى الاول، و(رولا) هي خيارى الثمينة. صحيح هي ليست منك، لكن فيها أشياء كثيرة منك. لقد وافقت امي يا رولا، وسأنتي لزيار تكبر.

ايضا لم تصدق سمعها بل ظننت للحظات ان قلبه مجرد طرفة، فالتفتيات اللواتي حولن وفضلن لها اسرة ومالاً ومكانة اجتماعية ام هي، فاسرتها متوسطة الحال والداها رحل عن الدنيا ولها من العمر عدد من السنين قليل، وامها امرأة بسيطة لم ينضج فهمها للحياة.

\* \* \*

تنظر رولا إلى العريس، فونتابها خوف على ابنة صديقها لانه ينكرها بوسوم الذي اختلقت معه في لحظة توحدهما. على الرغم من فرحها بحضوره في حياتها ومن يقينها بأنه اعلى من مستوى احلامها. كانت تعرف انه ينتمي إلى عالم مشعب وقبالت به، عالم لا يسمح لأي ربح غريبة أن تهبط عليه أو تغرق أي ذرة فيه. وفي الوقت ذاته كانت تعرف أن في اعماقه ربح هانجة تخبره بأنها ستكون في يوم ما المثلأ مهماً. كان لقاء هذه الريح حبيسة بذيرو يهزها، ويجبرها أن تخشى مشاعرها في وشاح ابتسامه كي لا تبتلو حزينة.

كان (وسيم) رجلاً متحرراً ليقاً في ظاهره، وسلطوياً تقليدياً في باطنه. وكانت علاقتهما أمام الناس جميلة ومتناغمة، وهي في الواقع متهدمة. باشرت إليه كثيراً، لكنه اغفل إنسانيتها وألمى وجوده في أمور حياتية عديدة. حرب موهبتها الشعرية، وحول ولدها تحت ستار المحبة والعرة عليها. كانت تقوسله السماح لها بحضور الأمسيات الشعرية، وترجوه أن يسمح أشعارها، فيتناعب بعد المقطع الأول، ويبدأ الشجار بينهما ويطول الصباح.

وفي لحظات الهدوء تقبل عليه ويقبل عليها، ينظر إليها وينظر إليه، ويقول: لماذا؟ فيقول: لأنني اضيق من تسويقك لموهبتي، لكن نفسي الإمارة بالتواصل، تعطيني اليك على الرغم من يقيني بعدم جدواها. وتسأله: لماذا؟ فيقول: أحبك وأغار عليك، وفي بعض الأحيان أغار منك. ثم بعد ذلك سيحاول جهده ليساعدها، ويكون إلى جانبها.

ومثلت توقعت لم يصدق في وعده. بل على العكس، ازداد قسوة وركبته عقدة القوامة. فمثلت كيرياوها الرضوخ، وحدثت بينهما المواجهة الفصل.

كلاهما تصرفت بثنائية، ظموحها الإلبي وإصرارها على الخروج من الشرنقة، جعلها تغلق قلبها من صدف وتضع مكتنه حجراً صلباً لا يسمع ولا يجيب. ورجولته القاضية لأعراب الذكورة، دخلته إلى التخلي عن حبه لها وعن أبوته لابنه.

\* \* \*

القاعة بأنوارها والموسيقى بصخبها لم تستطع أن تستدرك (رولا) إليها. فصورة (وسيم) تسد عليها منظر الأفق، وتغلقها على نفسها وتداعيتها.

المدحرون في القاعة منهمكون بالهرج والمرج، وهي منهمكة بالإبحار في شتات الماضي وأعدائه صورة واضحة التفاصيل. يقفز إلى الصورة (زاهر) ابنها الوحيد، فيملوها بمشاكسته وتمرده وصياحه. أحببت ابنها أكثر من طاعتها على الحب، مع أنها لا تملك مواصفات الأمومة.

لقد انجبت (زاهر) على أمل أن ينبت أوتاد بيت الزوجية، ولم يتحقق الأمل. كم تشعر بالآسى عليه، رغم تلوم نفسها لأنها لم تمنحه الدفء والرعاية والحنان.

ولأنها لم تقطع نك ولا شيب منه، تمرد زاهر وهجر البيت والوطن إلى إسبانيا، ليضيع هناك بين الحانات وحدائق البرد. وعندما حاول أن ينفذ ما تبقى من نفسه، بلغت الظروف لأن يسفحها أمام صدر أعرج من أجل جنسية تنقيه من التشرد بين الحدود، وتحميه من العودة إلى صفيح الأم وجفاء الوالد.

\* \* \*

عادت (رولا) إلى القاعة عبر خنق منسوبة من قانون عتيق، الرؤوس تتعامل طرباً

والخصور تنهد شوقاً والقنود تنفر شهوة ونشوة. والجداول للشخراء والسوداء والحمراء تستعير من الأضواء بريقها، فتشد إليها نظرات عيون تقذف جراً ورغبة. علي مقربة مني، جنس شبيب من اصطفاء العريس تعبوا من الرقص، ولم يتصورا من التهليل له وإطلاق الزغاريد. تسعدت حسرة لغياب راهر، وتعتت لو أنه بينهم. يلف (رولا) إحساس بالغربة، وبتها وقعت في منطقة غريبة لا تعرفها ولا تعرف أحداً فيها. راسها بين تحت ضربات الموسيقى العالية، والأرجل المكتظة فوق أرض المرقص تصببها بالصداع، ونشيع في جسدها قصيرة تقلص كل شبر فيه، فتكمش بداها إلى صدرها لتحمية من برودة جلدية.

\* \* \*

مرة أخرى تسقط عنها في عيني العريس، فتري فيهما عيني (وسيم) ونظراتهما اللاتمة وهي تقول له: ليس في عمري وقت طويل لكي أمصيه في المشاحات والإحزان. ساطع الحبل السري الذي يربطني بك، فما كان يجمعا انكسر ولا سبيل إلى جبره. قدما (رولا) تركضان بها خارج القاعة إلى الفضاء المبلل، تقف تحت ضوء مصباح الشارع تنتظر سيارة الأجرة، وهي ترتجف مثل حبات المطر المرتطمة بعمود الكهرباء المرتدة عنه. تشد الشال حول رجليها، وهي تردد: يا ليل الحزاني يا ليل!

# مساحات

مصطفى الولي

لا يزال التحقيق في ضياع حرف النون مفتوحاً.  
اعانتني مرافعات حادثة حرف النون ومجرباتها، التي كانت أمي الطوف الإسلامية فيها، ذاكرة عتود بعدة مضت كان والذي رحمه الله، حين يقع النقار بينه وبين أمي، يكتم الطقة من جتبه قنلا والله أنك أقوى من هري كتن، وحنا عصفور.  
عندما نشبت أزمة حرف النون، تاكلت إن والذي، كان على عتوته وبساطته، مصيباً، من احد الزوايا بالطبع، في إقصة الشبه بين أمي من جهة، وهري كتن وحنا عصفور من جهة أخرى.  
اسمان ترددا على لسانه في كل عطفة له معها. كان نقارهما مرمناً، شبه يومر. أم اهتمامي وأشهد الشجارات المزممة، قد تحول إلى فضول التعرف على الاسمين الحاضرين على لسانه أبي في كل عطفة له معها.  
كنت احس تلقاد، أنه يحسم الحق إلى جتبه، كما يعتقد، حين يقول لها:  
إنك أقوى من فلان وفلان. خلاصة أنه كان يضيف ذلك إلى عبارة (ما اشطرك في صفت الكلام).  
اطلعتني، بعد ان سألته، ان الاسمين الذين يوردهما أبي، لاثنين من فشر رجال المحاماة في مدينة حيف، في الثلاثينات والاربعينات، قبل الرحيل عنها.  
في نروة بعض العطفات، كان رحمه الله، ياتق بالرحمة على روح جدي لامي، لأنه لم يخلها إلى المدارس، فهي حسب رأيه، كما كان يهر عنه (لو أنك تعلمت في المدارس لخربت الدنيا وعلت العجائب).  
ثم اكن فتيه كثيرا لهذه العبارة حين يوردها. ربما لانني لم اصدق ان امي تجهل فك الحرف. كيف تكون أمية وأما تقرأ آيات السور القرآنية من صفحات المصحف؟ انص

العدد

140

419

2006

ما كان يتبادر إلى ذهني حين سماعي تلك العبارة، أن أبي كان يتقصد اتهامها بالجهل. أما أنها تقرأ الكلام المكتوب، لا شك عذري في ذلك. المصحف بين يديها تقرأ فيه كل يوم تقريباً. ولو دقائق قليلة.

مثل أي قاري مجتهد ومتمرس، كانت تفتح المصحف، بعد تقيله ثلاث مرات، والرابعة بجبهة رأسها، على صفحة حددتها مسبقاً بورقة صغيرة أو بويضة نعل، تعتقد أنها لطافر مبارك تسجل وتسجل الآيات بصوتها، بينما شاهداها يتحرك فوق السطور وكأنه يتزامن مع إيقاع الترتيل.

كيف تكون أمية إذن؟

إصرار أبي علي إغراق الرحمات على روح أبيها، لأنه أصاب في منعها من الذهاب إلى المدرسة (حتى لا تُغرب الدنيا وتعمل العجائب) حقزني، بعد طول وقت، وكثرة تردده للعبارة، إلى مراقبة أمي وهي تقرأ، ومتبعة كل حركة منها، وهي تجلس بخشوع والمصحف بين يديها.

تسلل الشك إليّ، حين تابعت أكثر من مرة حركة شاهداها فوق كلمات السطور، وبمسامعي كنت أصغي إلى صوت تلاوتها، فضيقت حركة أصبعها تسبق مرة ما يصدر بصوتها من كلام، وتتأخر مرة أخرى عن سرعة التلاوة بصوتها وشاهدها يكون أبداً سيراً من ترتيلها.

اعترفت لي أنها لا تفك الحرف، كما أنها لم تدخل المدرسة أبداً. هي تحفظ عن ظهر قلب، سماعياً، عدداً من آيات السور القرآنية، بعض السور كاملة الحفظ لديها. تعرف رقم صفحة البداية والنهاية لكثير من السور. تبدأ بالقرأة بصوتها وبحس داخلها تحرك شاهداها على السطور، تتوقف عند كل وقفة مثبته بين الآيات. هاجسها في ذلك التلازم بين التلاوة واحتصاص المصحف، المزيد من الخشوع وبلوغ الطمأنينة والفرح بالشواب. تقرأ ولا تقرأ!

كيف يشبهه رحمه الله، بالشهر رجال المماماة في حيفا (اسرّت لي مرة أنها تفتخر بأن تكون مثلتهما) فهما كات يهينان للدفاع عن الشهاب العرب الذين يقومون بأعمال الشغب والخروج على قوانين حكومة الانتداب وأحكام الطوارئ.

كان أبي يصقني حين يؤكد أنها لم تتعلم في المدارس. ومعه بعض حق في إقامة الشبه بينهما وبين شري كتن وحما عصفور أشهر المحامين في حيفا. أما المسؤولية عن انفجار والشجر بينهما والعلاقات العزومة التي أذكرها، تقع عليه بنسبة كبيرة، حتى لا أقول بشكك مطلق (الفرويديون سوف يقولون هذه لوديبية، امسكها متلبساً بها).



أصاب في التشبيه لكنه أخطأ في غرضه منه رحمه الله.  
غرضه كان تحميلها المسؤولية عن كل علة، وتجربة نفسه من أي نيب.  
نعم أصاب في التشبيه من زاوية نظر، لكنه لم يقصد هذا. ذلك ما تأكدت منه حين التذلل  
أزمة حرف التون بعد سنين طويلة من رحيل والذي. فهو لم يكن طرفاً في هذه الطقفة.  
حرف التون هذا، انتهى عن ورقة تسميها أمي جرياً على المألوف بـ "الكوشان"،  
(ورثقة ملكية الأراضي المسجلة باسماء أصحابها). لم تغفل فكرة عبث المخزن بالحرف  
الذي اكل بغيره نصف لوتن من الأرض كما هي مساحتها المثبتة في خانات "الكوشان".  
كيف يسمي حرف التون، أو يضيع، عن موقعه في خقات الكوشان؟ وهو الحرف  
الأول من كلمة نصف، التي يسبقها في نفس الخقة واحد وعشرون و . (صف لوتن).  
أمية مترسيا، نعم! لكنها تعرف، من غير أن تتعلم فك الحروف في الكتب، حروف  
وأرقام وخانات ما هو مطبوع أو مكتوب في أوراق "الكوشان" خاصة ما يدل منها على  
عدد أو رقم له صلة بالمساحات. إلمتر والدونم ونصف إلمتر أو نصف الدونم تحفظهما في  
ذاكرتها، وتعرف تمام مواقع قطعة الأرض التي يرمز إليها على الورق.  
لم تتنزل أبداً عن ضيق حرف التون من موضعه في خقة "الكوشان".  
أصرت، حين اكتشفت غياب الحرف، أن بدا لا تعرف قيمة الحرف، عثت به، وصبت  
جام غضبها على الصحفي الذي كان قد استعار الوثائق منها، لأغراض اعلامية، لم  
تستشفها كثيراً. فهي منذ ابداءه، وخلال الإخذ والرد معها لإقناعها بضرورة إعاره  
الكوشان للصحفي، شعرت من قاء الشك (لتكونوا بكم الكوشان عشان التعويض التي عم  
بتحكي عنه الإذاعات والتلفزيونات). حين وافقت، طلبت عودته لاستلام "الكوشان" بعد  
يومين، مشترطة إعادتها خلال اسبوع لا أكثر.  
اعاد الرجل "الكوشان" ووقف في قصص اتهام بحذف أو محو حرف التون من كلمة  
"نصف".  
حاول وهو شاخص العينين محمر الوجه، أن يخطف وقع ما حصل، فاقترح عليها  
إعادة كتابة الحرف بالقمم. وينتهي الأمر رفضت واعتبرت الحل تزويراً  
دخلت بدوري إلى الميدان لظني أنجح في احتواء غضبها، مهيب نفسي لالتقي سقياً  
من هجماتها، اتفاسمها مع الصحفي المتهم، رافة بحاله من وظيفته التي يوقعه غياب حرف  
التون فيها. قلت: ربما كان الحرف ممحواً قبل إعارتك "الكوشان" للرجل!  
لمحضت حجتي، لم تغفل بها كاحتمال. كشفت عن فحصها الدقيق لتفاصيل أوراق  
"الكوشان" في اليومين الذين طلبتهما مهلة قبل إعارتهم له.  
وشرعت تشرح طريقتها في فحص وتحليل الوثائق.  
ثنيات الورق الناتجة عن طي الصفحات معودة لديها. أطوال الثنيات محسوبة بتقدير  
دقيق. مواضع الأصفرار الزائد، شكل البقع التي سرى فيها اللون الباهت محفوظة كصورة  
في ذهنه بكل وضوح. حتى الأطراف التي تكللت منها بعض الميلمترات تعرف مكانها على  
كل ورقة.

العدد

142

419

2006

نحجت إذن في التأكيد على فقدان حرف التون عن مكانه في "الكوشان" بعد إغارة الأوراق للصحفي، الذي اضطر لاستهلاك عتبة سجلار بشكل متواصل وهو يبحث عن حجة تبرئ يديه من الاتهام. نشأت ريقه وخنقت أنفاسه.

سأمرها التي بعد حد من الاحتمال. تلقى هجماتها من غير محاولة منه للتحدي أو الرفض، استجابة لغزلات وإشارات وجهتها إليه، تنازل حتى الخط الدفاعي الأخير بقوله ريب أمحي الحرف عندما كانت الأوراق معي، لكن صنفيني إن حصل ذلك فهو منزه عن أي نية للاصرار بالوثيقة وحرقها.

هدأت قليلا لكنها لم تقنع، توترت وراء فكرتها أن لا شيء يجري هذه الأيام صنفية، أو لا قصد. ثم ما لبثت أن حولت غياب حرف التون عن مكانه في "نصف تونم" إلى قضية شرعية تروجها على مسلمة أبناء طينتها وتحفرهم (ما عاد بها لنديا أمان. لا تسلموا شيء لهذا، كله خداع. فراقكم خلوها بمعكم وصدوركم. لا تعطوها لمين ما كان). ولا تزال قضية حرف التون مفتوحة لديها.

كان أبي رحمه الله موقفاً في تشبيه أسي. رحل قبل نشوب معركة الحرف الممحور عن ورقة "الكوشان".

# حينما كنت ميتاً

صقر خوري

كنت، فتوي، أصول وأجول في أرجاء بيتي، مثل الأسد الضئيل، وعلى حين فجأة، رجعت ثم نسيت، ثم وقعت مغشياً علي.

ظن من حولي، أنني مت الميتة أنني لا تمهل، وعلا صياحهم وندبهم علي، لم أركب كنت والقاء ووقعت علي طولي، وخشيت بصري وبصيرتي، غلصة كريمة، محبت كل المعالم، التي في خاطري وخيالي، وشعرت بالبقاء أباء الذي يكون عليه طفل، تخلص بالحل من مشيئة الله.

ولكنني حينما سمعت من جديد العويل والولاول من حولي، تيقنت ان الموت لم يتركني هذه المرة، وتلكنت أكثر، حينما ميزت صوتاً من صوت، وبدنا من تدب، وقلت مرة: لو أنني سمعت مثل هذا الكلام حيا، وقلت مرات: لياثني مت قبل ان اسمع مثل هذا الكلام، وخاصة من الجيران وذوي القربى. الاتي ذكرهم. حتى اضغ كل النقاط تحت كل الحروف ولحقها، بالنسبة إلى كل واحد، هؤلاء وهؤلاء.

ورأيت لي الزودة وقلت: استمعي واستمعي أيها النفس الخائفة، بما عز الله، عالت زوجي عولة تنفخ لها الأكباد، وشقت طرف فميصها الذي من صوب القلب، وخمشيت خذها الأيمن باليونة، حتى لا تؤذي أصبعها المعكوب، مثل منقار طير اليب. ثم هملت، وأنشأت تعدتي وكاتها تحدث نفسها حديث الروح للروح، وهي تنظر إلى نظرات مطمئنة مستريحة.

"لقد محوت يا زوجي العزيز بهذه الميتة المقدامة، كل ذنوبك، المفطورة بلا معرفة وأظن أنك لم تفعل، إنان حبتك، الطويلة القصيرة، قطعة حسنة كهذه الفعلة التي لو جاءت قبل أوانها، لكأن والذي الزمنني علي الزواج، من الذي هربت منه إليك، ولو انت بعد أوانها، لتزوج القسم اليمين بظهر اليمين أنه ان يتزوج أنني ابنة أنني بهدي. وتحولت في

العدد

خاطره، إلى ذكرى تبهت يوماً بعد يوم، بعد أن يتشغل بعيري عني".  
وتمنيت، أنا الميت المحي، بعد أن ترجمت، هذا الذي أرأته في عيني زواجتي  
المتراحتين، لو نسي ميت حقاً، حتى لا أسمع هذا البوح، الذي حولني إلى قُرْاعه الحقيقية،  
صدت العذول والحبيب في إن.. وتكررت، ثم تكثرت، في جلستك الرطبية الرصية، كلمتها  
التذنية المصولة، وهي تضمنني إلى قلبها. الذي ما تسع لعيري فقط أنا حبيبها، الذي كان  
ما كان قبلي قبل، ولا كان بعدي بعد  
ثم جاء جاري سبي الفكر، أنا ما رأيتك أتيا، لأن المفترض فني ميت. والميت لا يرى  
البيئة. ولكني ميزت دريكته، وصوته الذي تشويه بحة، طالما حسخته عليها وأني حي  
أرزقي، ونهيات، وهيات نفسي المانحة لتساع رثاء، ظاهراً الصل الرقيق، وباطنه السم  
المنفوع. فالحظة إلى نفسه الأمانة بالسوء، لحظة التشفي واشجاع الثقل من خصم معاند  
وعنيد، باعتته لحظة الموت الأليمة، وفتح فاه، ونهيا لي أنه، لا هو هو، ولا أنا أنا، يعط  
قل:

"الموت حق، حقيقة لا رب فيها، ولا حول لنا ولا قوة حياله، وعن لم يموت اليوم،  
سيموت في يوم. لأن كل من يوضع في المهد، لا بد وأن تراء على آله حذاءً محمول..  
تحت دولاب سيارة رغاء سيموت، سيموت، أو حتى لا يموت كل يوم ألف مرة سيموت،  
أو، بل و: تحدثت الأسباب والموت واحد".  
ثم توقف الكلام في حنجرته، وتهذج صوته، وقال، والدمع يرسم على وجنتيه دروب  
أسف حقيقي ومويز.

"ولكن الفرق لا يقاس، بين من يموت بعد أن يعيش العمر كله، والمسافة بين مماته  
ومولده لا تكاد تنب، ولا تكاس باي من المقاييس، وبين من تحول فلا تستطيع ثم تحول  
فلا تستطيع، إن تصل بدايته بهايته، لرحابة حياته وغناها، مثل لفيفنا الذي كوفده الله  
على حين بضعة، والذي ترك مطرحاً، إن يملسه أحد سواء، لأنه كن، وقولة الحق واجبة، في  
مثل هذا الآن، جاراً ليس كأي جار.. كان رجلاً يختصر في شخصه العديد من لشباه الرجال،  
..."

كنت، بعد أن سمعت هذا البوح، من جاري الذي طالما جار، وخصمي اللود الحفود  
الحسود، أن أرفض موتي، وفتصب شامخاً، وأصافح. من أعلنت كلمته أنني الروح، وأحيا  
من جديد. حياة من لا يراوغ ولا يزاوغ، مع من لا يراوغ ولا يزاوغ.

وقبل ان أنتفضن وفقاً، جاء اخي الذي تربطني فيه فواصر ودُ وودودة، لانه - ثقياً - يشاطري طبعي وجل ميولي، ولانه - اولاً - ابن امي وابي، فاعاد الصاحبة الى مبتدأها، والحرز الى غايته، كيف لا، ولنا منه وهو مني، كلاًما تخفف في احشاء امنا الذاتية، التي لا توازيها اي حاضنة من حاضنات دنيا الله الواسعة، واغرقتي بوابل الدموع والقبل، كما هو متوقع من اخ يقف قبالة ابيه المسجي امامه، تسجيبة التي لا قومة بعدها ولكن - ابن امي - وعلى عكس هذه المقلعات الحميمية، اعانني الى موتى من جديد، حينئذ سمعته بهمهم بكلمات غير يانعة مفادها: اته، او اتني، ما دمت ساموت هكذا ميتة مستعجلة، فلماذا لم اقطعها، قبل ان اتني بتلك التي ستقلمهم تراث الابهاء والاجداد؟!]

ثم اتني، وبالمصادفة الغريبة، اخي الاخر، الذي باعته عني، الاحداث وعلايات الزمان، والذي ما توافقنا مرة على ما يتوافق عليه الاخرون، ولا لاختلفاً مرة، على ما يستحق ان يختلف عليه الاخوان - فيكي مثلكم بكى اخوه وناح، ولكنه لم بهمهم مثلكم ولم بهمهم، ولما قالها بعبارة يانعة، تملا السمع، وتدخل شخبط القلب:

"لقد مت يا اخي، وفي قلبك ضغينة علي، وفي قلبي حب لك نظير، كتبت امسية الامنيات عدي، ان تنني المنسبة الموقية التي اكشف لك فيها عن هذا الذي اكته لك في اعصافى، ولكك مت الآن، ولم بعد امامي من طريق، فبك فيها حبى ووفائى، سوى احترامى لمشيتك، التي كنت اتعمد قهرها، وتكديري لروحك واحترت في امرى، وفي امر هذه الدنيا، الموت، ام اعود الى الحياة؟ اذ ان الذين عشت الحياة من اجلهم، يشدونى اليها بعد موتى، والذين احببت الحياة من اجلهم، يقصوتني عنها غيب موتى. فابهم وجه الدنيا، وابهم فهاها؟! ولماذا احببني ميتاً، من ابتعد عني حياً، وابعد عني ميتاً، من لاصفنى حياً لماذا؟!]

اسئلة، اشم فيها رائحة فلسفية، ولما لا اريد ان تتقلقل الفلسفة، بيني وبين من احب، ومن اكراه، لا احبها ان تتسلل الى حياتي البتة، لان الفلسفة معرفة، ومذاق الحياة اضيق، اذ ما عشت فوق التعطيلات. فلماذا اقبل مرة اخرى؟] اتابع الموت، ام اعود الى حياة مقطوبة.

وجد، عني الحل من طفل، اقبل نحوى بدرج على قدمين من طين، وانبث يلقح بطرقة، مثل طير لم ينقص زغبه يزغوا لاول مرة، على مفردة الصامت، وقال: "حينما كنت مثلي، لم تفكر بعمل هذا الذي يضيئك، لان حياتك كانت ذات سمعت واحد، والان عرفت اما ان تموت، وتعود الى طفولتك، ذات البعد الواحد، او تعود الى حياتك، ذات الشيطان التي لا تحصى."

وقبل ان اطيع الطفل واموت، اقبل بحوي شوخ، بجز خلقه صره المنيد، يحشي خطوة، ويرتاح خطواتين، وحين صار قاب قوسين مني، وقف وقال برخاوة:

"انظر ابها الماتت الى هامتي، تر عشر شعرات ايلات الى السقوط. ان كل واحدة منها يا بني، تمثل عقداً من العمر الذي ولي. اتني يا بني، خلال هذه العقود، لم احاول البتة ان افرز اسود المواء عن بيبسها، ولا عالياها عن دقيها، كما انت فاعل الان. ولذلك عشت كل

هذا المعدي، ولذلك تموت أنت قبل أن يصير لك مدي.. — ولكنني — بناءً عليك — أكون قد عشت الباب. وعشت أنت القشور..!! — ولكن الباب فلسفة، وتكون رفضت الفلسفة..!! فتبرمت، وأنت بيني وبين نفسي: تياً لك من شيخ، يتجشم خاء عمره المفيد، لينكرني بجهالتني.

ولكنني، بعدما كتبت ما قلته على وجهه وقائه، وجدت أن الفارق يكاد لا يبين، بين ما قاله، وهو ابن المائة وما قاله طفل بضعة السنين. واسقط في يدي، قبل أن اسقط خبرة العمة عام. وتألقت لدي خبرة بداية الحياة ومنتهائها. وتعاملت قولة من التراب وإلى التراب نعود، مع قولة: يبدأ الأسنان طفلاً، وينتهي مثلماً بدا. وفركت عيني، وقررت أن أفتحهما على وسعهما، وأن انهض مستقيماً، وأرفض موتي الذي سيعيدني إلى البواكير، بعد أن عرفت طوي من صغولي.

وحين حركت يدي باتجاه وجهي، شعرت بيد حديدية، تعيدها إلى موتها. وبصوت جهوري بجلجل:

- ما دام في موتك حياة الآخرين، فأنت لست حراً، أن تموت أو لا تموت..
- كيف؟ أنا لست حراً في أن أحيي. ولست حراً في أن أموت؟ أين إنساني أنا؟!
- إنسانيتك. في أنك لا تملك بدايتك ولا نهايتك...
- دعني أراها الصورة، ما بعد البداية وما قبل النهاية.
- سأسألك بشرط...

— ما هو...؟!

— هو أن تكره ما كنت تعجب، وتعجب ما كنت تكره.

— سأكرهه، وسأعجب..

— وأن تكبد القريب، وتقرب البعيد.

— سابع، وسأقرب، ولكنني بهذا أصبح غير ما كنت..!!

— وهذه هي الولادة الجديدة..

— ولكن الولادة بداية، وانت تعهنتني ما بعد بدايتي.

— بدايتك المعطوبة ليست هي بدايتك. هي تجسّدك في هيولي، لذا فم فيها المخلوق،

والذل ما شئت لك

وقعت .. فجعلت زوجي، التي عليّ أن أكرها. حينما رأت نظرات الشك تمر في عيني، وايقنت، بقلب المرأة السافر. أتي تبلفت الحوار. الذي جرى بينها حية، وبيني ميتاً، فقلت لا تلوي.

.. ورأى جاري، والقف بكل عفواني، فظن أنني ناكس لأكيل له. ما كلفه لي، فلذا من

دري..

... وطن أخي الذي ناكسي، أتي ما عنت، إلا أتي استمرات مناكنته، ولاته لا يريد أن

يحقق لي رغبة البنة رايغ عني..

... أما أخي الذي أحييني، فكان قد قرر — قبل أن انهض على طولي.. أن الحب لا

يتطهر إلا بالتفداء، فاتجه إلي حيث كنت ميتاً، ومات بدلاً مني.

وحيث لم يبق لي، من أكره ومن أحب. وبما أن الموت أفضل بما لا يقاس، من حياة لا حب فيها، ولا كره ولا آخرين، عدت إلي ملاكي، أبعثني ميتاً من جديد. فلي وتلي، لأنه ما سبق له أن قرر فراراً، بشأن المخلوقات غير الاستثنائية، وعلا عنه.

ثم اتجرا أن احاوره، ولكنني تجوات — بعد أن غادرت حضرته — أن تصعد. كيف

يمكن أن يكون الإنسان استثنائياً؟! وهل من هو استثنائي في هذه الدنيا، استثنائي في لندن الملائكة؟!!

وحيث تفكرت، أن جعلني هذا، جدل فلسفي، وأنتي متفق مع ذاتي، حياً وميتاً، طي

رفض كل ما بعث إلي الصقي، تجاوز سؤالي، وسرت لا أدري إلى أين. إلى أن اصطدمت

بابن العمة، الذي سألني غيب أن رأي:

— إلى أين أنت سافر، أبها للموت الحي؟!!

— إلى بدايات الدنيا، أبها الهارب منها..

قلت، وتابعت هيماني، إلى أن استوقفني الطفل الذي طعنتني حكمة الحياة الأولى،

وسألني:

— إلى أين أنت هائم، أبها الحي للموت؟!!

— إلى نهايات الدنيا، أبها المعقل طوها..

... تملأني الشبح بلا مبالاة وهمس:

نهاية البداية، أفضل من بداية النهاية يا هذا..

... وتملأني الطفل بلا مبالاة وهمس:

بداية النهاية، أفضل من نهاية البداية يا هذا..

ثم اتخذ الشيخ المتهم سمناً صاعداً، ونزل.  
واتخذ الطفل المتجدد، سمناً نازلاً، وصعد.  
وبقيت فترة أفكر أي الطريقين علي أن أسلك.  
ثم سلكت..



## الخامس

بقلم: نديم غورسال - تركيا  
ترجمة: ساسي حمام - تونس

إنه موعد العشاء، تخلق أربعة أشخاص حول طاولة عليها باقة من أزهار البفسج ينتظرون الشخص الخامس. إن يشرعوا في الأكل قبل مجيئه. وصعت الأم الإكل واخذت مكانها أمام زوجها رمت الجدة جسمها المترهل على الأريكة اسندت ظهرها إلى مخدة. أمسكت بيدها مسيحة وسمرت عينيها على الأيايل ذات القلوب الممنسجة المرسومة على السجادة الحائطية. تظاهر الأب بترصد القطط التي تمر على حافة السقف، ليتفادى نظرات الجدة. منذ أيام ما إن ينزل ليل سبتمبر لايلول الدافئ حتى تتجمع القطط على السقف، ولبقى هناك حتى الصباح منتصبه الشعر، ثائرة الغرائز، تلقي نظرات مخيفة قبل أن تتزولج، مرسلة مواء كأنه حشرجة احتضار. منع الأب فتح النافذة، حتى لا يسمعا صياحها، فيتأولون عشاءهم بجذب نافذة مغلقة. رغم الحرارة، ثم يذهب الأب إلى غرفة الجلوس ليشرّب قهوته ويقرأ الجريدة. يسمح بفتح نافذة غرفة الجلوس لأنها تطل على الشارع ينتهي العشاء، فتطلق الجدة عيبيها، وتفضل الأم الماعون في المطبخ، ويذهب الطفل إلى الغرفة المجاورة ليراجع دروسه بصحبة أخيه.

تفتح الأم حارورة عرق وتقول له: "اشرب إذا كنت تريد ذلك" برفض، يشعر بك رأسه لأنه خرب في أفكاره ليس رفضاً قاطعاً ولكن شيئاً يشبه "لنترقب قليلاً.. سباني..". يتساعل الطفل فجأة: "ماذا يفعل أخي الكبير؟" يقول هذه الجملة بكل هدوء، يفكر الجميع في هذه الجملة، ولكن أحداً لم يجرؤ على قولها.

بدأت الجملة تكبر في خضم هذا الهدوء، وتزحف مثل جرف، تمر من الأب إلى الأم إلى الجدة، يرجع إلى الأب الذي يدفعه نحو الشباك المعلق، فيلامس السجادة الحائطية قبل أن

يخرج من الباب. لم ينتظر الطفل جواباً، لم يندش بل رغم من خوفه من هذا الصمت المخيم على الطائفة.

ترك مكانه، وجلس بجانب جنته.. طلب منها أن تحكي له حكاية، أهمته "بان الوقت غير ملائم" وانقضت في دعائها، فاستسلم الطفل لسحر الكلمات العربية، التي تنطلق من شفتي الجدة البنفسجيتين، مستلقياً على الأريكة متأملاً السقف.

راي أولاً خيط المصباح المتكلى، ثم فراشه تحلق في صورة المصباح: اه... انظر هذه الفراشة! قال مطلقاً صيحة فرح، "انفتح نافذة لمسطيح الخروج" نظر إليه أبوه شراً، فقام هذا الطفل مرفوض، فصمت والتصق بجنته، فامتلات انقاسه برائحة العرق المنبعثة من جسدها المكثرت تقاهرت بالفهم الجيد فقال للاب "عثمان... ابني.. لا تكن فقط افتح إذن هذه النافذة.. لخرج..!" صمت الاب قليلاً ثم نهض لفتحها، عندئذ ارتدى الطفل على الفراشة ملوحاً بمنديل. تسمر الاب بجنتب النافذة المفتوحة، مترقباً خروج الفراشة.

التي نظرة على الشارع، فرأى سيارة عسكرية تقف امام منزل مضطرب يتكون من طابقين. يكتنف هذا المنزل الغموض، لا يدخله احد، ستاره مسجلة دائماً.. غريب، هناك مجموعة من الناس وعدد من الجنود المجهزين بالسلاح يقفون امامه للحراسة.. راي الاب انهم ينزلون من السيارة شاباً على عنبه عصا، يدفعه جنديان بعنف نحو الحديقة ثم يجبرانه على صعود المدرج فتح الباب بسرعة، وعندما وصل الشاب الى الصمة لفقه جدي آخر. تراجع الاب خطوتين، وأغلق النافذة، فجاء قال للطفل الذي لم ير شيد. "ولكن الفراشة بقيت في البيت!"

جلس الاب، ملاكساً من العرق وشربه دفعة واحدة. اشعل سيجارة، وقال بصوت منخفض: "ولكن ابن ذهب هذا الشاب" كذبت الام تترقب خروج هذه الجملة فاستطلت الفرصة فقالت له: "لا تطلق سيأتي... لابد أنه خرج من الكنية، وذهب مع رفاقه الى بعض الأماكن.."

"جئت" قال الطفل، هزقه الاب بنظرة قلسية. ذهبت الام وأخذت الجريدة، وقدمتها للاب حتى تخلف من الجو الثقول الذي يروح تحته المنزل. تصفحها بعين شاردين. استلم الجيش السلطة - فرض حظر التجول - أغلقت الحدود للبرية والجوية - هذا البيان الاول للمجلس الاعلى للامن.

تخلصت عضلات وجهه، وكفه شرب خلاً. قال لزوجته: "ما هي نهاية كل هذا".

ازداد الصمت الذي يُلَبِّسُ الغرفة تَقْلًا... يتظاهر الأب بالنظر إلى الجريدة الموضوعة على الطاولة، ومن حين لآخر يشرب قليلا من العرق... أبدي الطفل استياء، وتحفزت كل حواس الجدة. لو يرن الجرس، لو يظهر في الباب وجه ضاحك، شوارب يصعد النمو... فجأة ملأت نغمت الساعة البيت. اعتكفوا في أول الأمر أنه للجرس. الأب هو الأول عرف ما وقع فقال بصوت مرتفع: "أوقفها!" اندفعت المرأة نحو غرفة الاستقبال، يتبعها الطفل، عندما رجعا وجدا الجدة قد ماتت وسقطت المسبحة من يدها، وعُظرت حصلات من شعرها الأبيض شملت من خمارها المبتل عرق، وارتدى رأسها على صدرها، وغطى جسمها المكننز كجسد جيد الصنع، وارتفع شخيرها الغريب

قطع الصمت الذي ترخ تحته الحجرة، صوت لا يشبه الأصوات الأخرى... إنه أزيز محرك! انقضت الجدة، وتظاهر الطفل بعدم الاكتراث، وتبادل الأب والأم النظرات. أصابها السمع برهة لهذا الصوت الغيب. لم يعد الأب يحتمل أكثر فهض وخجج الأنفذة، وما إن فتحها حتى غمر الصوت الحجرة "أنهم يجرون العشب! مهمهم متعجباً.

هل يقص الحشيش في هذه الساعة يا إلهي! "قلت العجوز ذلك، ثم بدأت بالاستفطار عندما انتهت إلى أنها ارتكبت خطأ.

في حديقة المنزل المصاة بمصباح كهربائي، رأى الأب شيئا يرتدي ثياب بستانى يدفع المجر بلا حماسة محاولاً قص العشب الذي أهمل طيلة الصيف... لم يستطع الأب فهم السبب الذي يجبرهم على قص العشب في هذه الساعة المتأخرة من الليل، أغلق النافذة وجلس...

انقض صوت الآلة... ثم صمت المحرك فجأة... جثم الصمت من جديد على الغرفة.

اخترق الصمت أولاً آتينا غامض. ارتفع الآتين شيئا فشيئا. تحول إلى استعانة... رجل يحتمل في جوف الليل. بقي الأب مذهولاً، ثم يتجرا احد من الآخرين على الكلام، تطلق الاستفظة من الطابق العلوي للمنزل ذي السخان المسجلة، هذا المنزل المنعزل الذي لا يفتح باب حديقته أبداً. هذا المنزل الغريب الذي لا يدخله احد، ولم يجلب أتباههم أبداً. فمس الطبيعي روية منزل من طابقين تحيط به حديقة في احد الأحياء الجديدة، في في حي تختلط فيه الشقق بالكواخم القصديرية حيث يعيش الفقير مع الموظف الصغير، فكل واحد نصيبه ومشاكله الحياتية التي لا تجعله يتعلق بهذه المفارقات.

بقي الأب امام النافذة المفتوحة عاجزاً عن القيام بأي عمل بالرغم من أن الصباح الذي يصل إلى غرفة الأكل يشبه مواء القطط التي تتجول ليلاً على السطح، أخيراً نهضت الأم، وأمسكت زوجها من نراعه وبعثته.

عندئذ تنطق صوت المجر من جديد... حجب صوت المحرك الاستفظة، فشعروا بقليل من الارتياح والأطمئنان، فرجع الأب إلى مكانه أمام الطاولة، وملا كأساً وشربه دفعة واحدة، وقال بصوت منخفض: "لا لقد في الانتظار!" وكلل مساء، ملأت الأم الصحون

حساء... تسمرت عنانها على صحن الخامس الفارغ، فاصابتها رعدة نثرت على شفتيها  
الجميلتين دمعاً سقطت من على وجنتيها.  
ن نديم غوسال قصص وروايات تركي نشر عدة روايات ومجموعات قصصية.  
نال عدة جوائز. يقيم في فرنسا منذ سنوات...

## استكشاف الجولان

1880 . 1805

تجربة جديدة بغوصها البلعث الأدبي تيسير خلف  
في جلو تاريخ الجولان العربي السوري عبر  
الوثائق التاريخية القديمة، وعبر السير والرحلات  
التي نوبها أصحابها الذين زاروا الجولان، وأطلعوا  
على معالمه الجغرافية ونسجه الاجتماعي.  
التجربة الجديدة لتيسير خلف جاءت من خلال كتابه  
(استكشاف الجولان 1805 - 1880 - مفكرون وجواسيس  
وقسوة  
من محاور الكتاب: سيرتق في الجولان، عندما  
تغير البلاد العبد، رحلات يوركهارت الثلاث إلى  
الجولان. اربي ومظفر واكتشاف بحيرة هبالا،  
روبنسون في بقبلس والحولة، ميريل في الحمة  
وهيق، أوليفلت في الجولان.

١٨٨٠

# قصص قصيرة جداً

عارف الخطيب

## لماذا

امضى برهوم الاصحش عمرد، وهو يسأل الخادي والرائح:

— لماذا رفضتني ناعسة؟ خبروني يا ناس!

وناعسة أرملة عاقلة، بصاففها برهوم في أزقة قريته، تارة يراها مقبلة، وتارة يراها مدبرة، وقد اعجبته في أقبالها وانبارها، لفصد الشيخ ياسين، وتوسل إليه أن يخطبها له.

ذهب الشيخ إلى الأرملة، وفتحها في الامر، فرفضت، وقالت:

— ما لي نصيب.

وحين وصل جوابها إلى برهوم، لم يبق في راسه عقل، فوثب على الشيخ، يسأله

مدهوش:

— لماذا رفضتني هذه المجنونة؟! ماذا ينقصني؟!.. عدي طنجرة، عدي هنون، عدي

صهون، عدي حصير، عدي خرّج، عدي فراش، عدي مكسة، عدي قصح.. ماذا

ينقصني لترفضني؟!.. قلّ لي يا شيخ ياسين!

قال الشيخ ياسين:

— العلم عند الله، لو علمت لقلت.

بعد ذلك، ظلّ برهوم مدهوشاً طوال حياته، وظلّ يسأل القريب والبعيد، والصغير والكبير

— لماذا رفضتني بـعسة؟ خبروني يا ناس!

ومات برهوم كمدأ، ولم يجد لسواله من جواب!

## لولا..

في القصي الحديقة العامة، لقد مواطن مدهور..  
تلفت حوله، ثم ببصر اهدأ، اطمأن قلبه، وقال في نفسه:  
— ما أسعد الوطن لولا..  
أوجس خيفة، التفت حوله، ثم يجد أهدأ.  
ومع ذلك، لم يكمل كلامه.  
ويهد صمت ثقيل، قال في نفسه:  
— ما أغنى الوطن لولا..  
أوجس خيفة، وشرع يلتفت..  
أحدق به رجال غلاظة، قبضوا عليه، وجروا كما الجرث..  
يسر معهم مدهوراً، يقول في أعماق نفسه:  
— ما أجمل الوطن لولا..

\*\*\* \*\*

## صورة

دخل الابن على أبيه، وجذذ يرنو إلى صورة أمه..  
أقبل عليه، وسأله باسماء:  
- إما أحببت عندما كنت في مثل عمري؟  
- أحببت واحدة.  
- ألم تنس حبها، بعد زواجك من أمي؟  
قال الأب مركدًا:  
- لم انس حبها، ولن أنساه.  
- ماذا أعجبك فيها؟  
- أعجبتني وجهها المشرق، وابتسامتها اللطيفة.  
قال الابن محزونًا:  
- عاشت أمي مخدوعة، وماتت مخدوعة!  
- لم يلدعها أحد.  
- وصاحبة الوجه المشرق، والابتسامة اللطيفة؟!  
- لا أزال أحبها.  
صمت الابن حائرًا.  
نوله موه صورة أمه، وقال له:  
- انظر، والفهم.  
نظر الابن إلى صورة أمه، فقلبي وجهها مشرقًا وابتسامتها لطيفة!

\*\*\* \*\*

## نافذة وقمر

قعد السجين في غرفته، يرنو إلى نافذتها الصغيرة، ذات القضبان الحديدية..  
ظلمت عباد مطقتين بها، حتى أتاها الليل.  
حينذاك، نهض وألقا ودلف نحوها.  
وضع وجهه بين قضبانها، ورفع ناظريه يرقب سماء الضيقة، إلى أن قابل وجه القمر.  
صار القمر ينظر إلى السجين.  
وصار السجين ينظر إلى القمر.  
ذاك ببوح لهذا، وهذا ببوح لذاك.  
وما لبث القمر أن غاب، فأرند السجين عن النافذة وإخلد إلى النوم..  
كان هذا دابه كل يوم، فترتاب السجنان به، وقال حاتقاً:  
— أنه يحرك موامرة مع القمر، هذا امر لا يمكن السكوت عنه!  
كتب تقريراً مفصلاً، ورفعته إلى رؤسائه.  
في اليوم التالي، كانت النافذة مغلقة.



## حَبْرٌ عَلَى وَرَقٍ

قريبًا ترلّد في سرير نفضس  
ترويها وينابيع حُبّة، ويداعبها هواء عليل.  
ومع مرور الزمان، ساءت أحوالها، وتشوّه جمالها، وتلوّث هويها ومازعا.  
انفضّس البهاء القرية، وتنادوا للنفّاع عنها، واتّقاها من التلّوث.  
كتب الشعراء قصائد ثائرة.  
كتب القصاص قصصاً مؤثّرة.  
امتلات المجلّات والجرائد، بالقصص وبالقصاص.  
ومع ذلك، ظلّت أكوام الزبائنة، تملأ القرية للحريّة.  
وظلّ ما كتبه الانبياء، حبراً على ورقٍ  
سألت أبي مدهوشاً:  
— ألا يقرأ رئيس البلديّة الجريدة؟

العدد

158

419

2006

— يقرأ منها ما يهمه.  
— ألا يهتمه حال القرية؟  
لأن أبي بالصمت، فأمسكت عن الكلام.  
وفي أحد الأيام، زار فريقنا سياح، تصحبهم حمراء شقراء.  
رافقه رئيس البلدية، وسار شامخ الأنف..  
استقبلته روائح كريهة، ودخلت أنفه الشامخ!  
كظم غيظه، وتلفت حوله، فرأى الساحة الحساء، تضع يدها على أنفها، متقرّرة  
مشعزرة.  
احمرّ وجهه خجلاً، واضمر في نفسه أمراً.  
حينما عاد من جولته، جمع مرزوسيه، وأمرهم بصوب صارم حازم:  
— ما يدي شوف وسخ في القرية.  
في اليوم التالي، زالت الأوساخ جميعها، ولم يبق لها أثر!

\*\* \*\*\* \*\*

## سَكَّةٌ ذَهَبِيَّةٌ

دخل "المرحوم" علونا، ونحن نعدُّ ليراث ذهبيّة..  
حينما ابصر الذهب، شرع يحملق إليه، بعينين مدهوشتين!  
— سَكَّةٌ يا رجل!  
لم يرد.  
— ماذا أصابك؟  
لم يحر جواباً.  
— مالك والحق؟  
ظلّ صامتاً صامداً، وعيناه مغلقتان بالذهب لا تتحولان عنه، ولا تطرفن..  
أهنتنا تنقله مدهوشين.

ظلُّ ولفاً جامداً كتمثالٍ من حجرٍ!  
 قمتُ إليه، اقتربت منه، لم يلتفت، ولم يتحرك، وقلتُ عيناه شاخصتين!  
 حاولت أن ألوي عنقه.. لم يزلني  
 حاولت أن أهرُ رأسه.. لم يزلني  
 ارتبث بأمره، ودفعتُ من ظهري..  
 هوى على الأرض، جثة لا حراك بها!  
 نظرتُ إليه مدعورين، وسرعى ما استدعينا الطبيب..  
 فحص قلبه ونبضه، ثم رفع رأسه، وقال:  
 — (أنا لله وإنا إليه راجعون.  
 — ما به؟  
 — سكتة قلبية.  
 نظرنا إليه محزونين، لمصرنا عينيه مفتوحتين، تحدقان إلى الأبد.  
 حاولنا أن نلفقهما، فابتنا أن نلفقنا، إذ كلما اخلقناهما انتفتحتا!  
 حاولنا كثيراً، ولم نفلح. كفناه، ودفناه، و... عيناه مفتوحتان!

\*\*\* \*\*

## الجائع والشبعان

كانت الائمة الفقيرة، تطوف في المدينة، وتصل عن فيها الصانع..

سألت احد الاطفال:

— أما رأيت ولداً صغيراً؟

— ما أوصافه؟

— أنه جائع.

ضحك الطفل، وقال:

— كيف أميز الجائع من الشبعان؟

سألت إحدى النساء:

— أما رأيت ولداً صغيراً؟

— ما أوصافه؟

— أنه جائع.

ضحكت المرأة، وقالت:

— كيف أميز الجائع من الشبعان؟

سألت احد الرجال:

— أما رأيت ولداً صغيراً؟

— ما أوصافه؟

— أنه جائع.

ضحك الرجل، وقال:

— كيف أميز الجائع من الشبعان؟

وحينئذ وجدت الأم ابنتها، أمسكت بيده، وخرجت من المدينة، وهي تقول:

— لن أعيش في مدينة، لا يميز أهلها الجائع من الشبعان!

\*\*\* \*\*

## وتستمر المهمة

عمر الحمود

♦ لم يحضر البري!

هذه الإجابة الموحدة، مبتورة قاصرة، وما في حيازتي لا يضمن نجاحي في المهمة. وقال مجنني: نجد البري في كل جمعة عند رصيف المسجد بقماته المعتدلة ووجهه الصبوح يهت المصلين على بدل الصفقات، أو يعرض كتيبات ومجلدات ودولوين بأسعار رمزية ويقدم بعضها هدية لهواة المطلعة.

لكت معجباً على كلامه لاسمع منه المزيد: أينتقي البري مفردات تناسب الموقف الذي هو فيه؟

قال: بنى، فكلمته تمزك الضمان، وتلمر بفعل الخير، مدّ كفن ونيساً للجنة جمع تبرعات في جمعية خيرية.

وجتمعت به الطنون بعداً، ففقر مسي، وتوقف عن الكلام.

تركت المسجد وصحنه الرخامي، فالتصلون لم يعودوا يتجاذبون اطراف الحديث معي، ولجأت الى سجلات الجهات المعنية، نقيت فيها عن ماضي البري يتأذ، قبل ان اطوح في حاضره باحثاً عن أدلة ترفع الشبهة عنه، أو تضع القيد في يديه.

♦ معلومة رقم 1: كال البري موقفاً مهما في دائرة كبيرة، وترك الوظيفة، واغترب، وعاد مشتبهاً بالفكر غريبة، وتصرف تصرفات تجمع بين الدهاء والجنون، وتنفق تنفقات مريبة، ولهذا وضع تحت المراقبة.

— ملاحظة جانبية: لا نقصد بكلمة الجنون ضياع العقل، بل الاستخدام المريب للملكات العقلية.

♦ معلومة رقم 2: جعل البري الدنيا في قلبه، ولم يجعلها في يده، فقد شغل الاموال

المجموعة من التبرعات بمشاريع تتعامل بالريا، ونظر إلى الفوائد نظرة الظلمى إلى الماء، فدخلت إلى جيبه ولم تخرج.

ومع هذا لا يظهر عليه اليسر، انه حارس نعمة وخزى ورثة..

ولم تقترن هذه المظومة بادلة وبراكين داعمة.

واستجد امر لم يكن منتظرا، عصف بصالحاتي، وكسر توقعاتي، وجعلني اخل في سباتي مع الزمن لا وقفة فيه.

((اسرج البري احلامه، وجمع فتياتا كذهم الفقر، وكوتهم البطالة بعد حل الحديد من المؤسسات العلمية، طرح عليهم افكاره، ولاقى استعدادا لديهم لاعتناقها، فنظمهم، ومؤلمهم، ودعاهم لمحاربة المسكر، وتحت عباءة المسكر الفصفاضة بيت التية ليفعل ما يريد)).

وقبل ان اعيد ترتيب اوراقي، وتسريع خطواتي، علمت برحيل فتيان بعد ان اكتشفوا ان الشكوك تدور حولهم ولا ادري كيف تم لهم ذلك

— برقية في السبات ذاته، ابتدا البري باستاذ جامعي رفيع المستوى، فهاجمه الفتيان، واصيب (صابة طفيفة، وقتل احد المارة، ولاذ المهاجمون بالفرار.

احتطت لامور مفاجئة، ظلمت كما وافيا من العدة والحداد والرجال، وقتلت لهم: نوزعوا الانوار لاحظوا كل شاردة وواردة، لا تستصغروا اية مطومة، ولا تستشفوا باية وسيلة حتى تصل الى البري، انه بضللتنا ولا يستقر في مطرح، لكنه في المدينة، ونقاط الحدود تؤكد هذا، سجدوا ولن يتحول الى ماء، وينبخر.

لاحقت المشتبه بهم، زرعا في درويهم اجهزة تنصت متطورة، هندستها خيرات عالمية، وكثهم على علم بما افعلت عليه، توثبوا حذرا، ولم نلتقط ما يدينهم.

جمعا عنوين كتبه ومجلداته ونوافسه من الارصفة، و(اكشاك) الورق والرفوف المكتبات، واخصها للتحويل والتفسير، ورصدنا كل حرف يطبع، وراقبنا كل مدونة تطرق ابواب المدينة

وثبت لنا ان مسألة البري اخطرت لفاعلات مدن تتمتع بقدر كبير من الحصانة، وتجاوزت الاسلاك الشائكة والمكهربة، ولم تصدها ادوات الانذار المبكر والاتصالات الامنية، فرائحة التوجس تشم في تلك المدن، وتشنج الاجواء بالتوتر.

رُؤيت بسجلات أخرى، غرقت ما فيها، حصلت على اشارات مفيدة. استدعيت بعض المقرئين منه، اختلفت شهاداتهم حوله، ومن جوف شكوكهم برزت مخوف لجمتهم وجعلتهم يتخلون عنه.

❖ شهادة مختار الحارة، وفي عنييه دهشة: لا جذر للبري في المدينة، فقد جاء والده وحيداً، وخدم وفي مصالحت المدينة، وتزوج احدي بناتها، ولم تنجب سوى ولد لقبه اقرانه بـ(البري) وكما تروي والفته قبل وفاتها. كانت ليلة وصل شوقي والده الي ديرة صبة بركة لا تقاوم النسيك عبرته، حتى شعر انه يكاو بطير الي تلك الديرة الحبيبة كم كان يصفها متغزلاً في ليالي الشتاء الطويلة، فراح ليلاً بجاثمين من اشواق وحنين، ولم يعد.

والقطعت اخباره حتى اليوم.

يقطع شهادة المختار جريس سول هواتف من ممثلي احياء المدينة وشياخها وحياتها الرسمية والشعبية تدعو للحفاظ على المحبة والتسمع بين اطياف المدينة، وتكفل أن العدو قوس عملاء لاحياء الفتى واركتاب افعال تمثل الاجرام، ولا تمثل الايام.

ويكمل المختار: 'وقل البري يعيش بيننا حتى شب، ودخل سلك الوظيفة، وتركنا، وحين برىء من العقالة البعيدة عن اخلاقنا، وسافر شهادة سوء سلوك باسمه، واشهره في مكان بئز من الحمى.

❖ شهادة اقرب الجيران اليه، وقد تحدث باضطراب: منذ اشهر لم ارد، ولا اعرف اين هو الان قد يعيدكم معتكف المسجد.

وبعد سوال الجار عن حالته النفسية وتجلياتها اجاب: انه رجل له شجون واحوال لا ادركها، اجده احياناً هالماً متاملاً وكأنه يعيش لحظة شجوة، واجده احياناً غاضباً متارماً وكأنه يعيش نوبة عصبية.

— خبير تابع من صحيفة مستقلة: في نهاية رفاق ضيق، دوهم بيت صغير، اقراسه الحجرية تعبق بالفاس الماضي وغرفة الملاصقة تحتفظ بملامحها الشعبية، قيل ان البري يستريح فيه، ولم يوجد فيه سوى امرأة عجوز ورجل لهيته تجاوز قبضة اليد، يتكلم على مقعد متحرك بجانب نافذة تلطف الحر عنه.

وصودرت اوراق وصور وإفزاز للسفر، وصمن الاشياء المصادرة وُجِدت ملحطات لمواقع مجتمعات طيبة ومجموعه اسماء يتنوا اصحابها مناصب في المدينة.

ونيلت الصحيفة خبرها بهامش صغير يقول: اشيع عن البري انه ينتمي الي تنظيم خارجي غابته تمزيق المسج الوطنية للعدا.

وتلى هذا الخبر توجيه سري من مستشارية المرافقة العامة، بوصي بتشديد الحراسة على المراكز التي يعمل مندوبون اجانب فيها

❖ شهادة معتكف طاعن في السن، وقد امتنع لاعتحام خلوته: تراسي الي سمعي أنكم تبحثون عن البري استناداً الي ظن، وان بعض الظن اثم، البري تفن، يمتلك قلباً نيراً ونفساً خيرة.

وإذا ثبت ما نسب إليه، فهو ليس مدناً، وإن استند إلى شريعنا، فهذا فهم خاطئ  
لنصوصها أو ارتزاق مضموس أوسىء إليها.  
وفي قصة هضامية يصدر بين ينسب إلى البري، كلماته غير مصلومة، فلسية كحجر  
الصوان، جافة كرمل الحماد، يؤكد فيه ثباته حتى النزع الأخير، وعزمه على اجتثاث  
الظواهر العرضية التي يشها الطاغية التي يتحكم في المدن عن بعد قبل استئصال خطرهما،  
ويتهم المستفيدين من ديمومتها بتثوية صورتها حسب زعمه، ويدعو الناس للانتقال  
حوله.  
وتوالى بيئات وتقلبات، سخية في تفاصيلها، متشعبة في وقتها، فاضحة في  
علايتها، وما يدعش فيها قدرته على صياغتها، وطلقات التعبير فيها.  
وسببت بيلاته انقساماً بين المدن.  
مدن شجبتها بالنسي العيارات.  
ومدن أمعتها دون تحفظ، واعتبرتها محابة صوف.

وباركتها مدن أخرى، وأعطتها قداسة، وضخمتها، وتونتها ومنحتها تأثيراً وتهويلاً،  
ووسمتها ببدليات الخراب، ونصحت رعاياها بعدم التوجه إلى مدينتها.  
وإنار ذلك شهوة الشائعات والتخريف، وفجر براكين الاختلافات والتفسيرات  
والروايات المسمومة، وكوّن عاصفة هيرة في الأفق المنظور.  
◆ شهاديات روجته، وهي تتراجع بين التشكي والشجون: خدعني البري، إنه معقل  
بارع، مثل علي دور المحب الولهان بائقن عجيب، وتزوجني لأرفع من مكانته الوضعية،  
وقد هجرني منذ أشهر، ولأجل صلاحه حملت الشموع، وبذرت النور، وتم بعد.  
وسارع عليه دعوى تزييف، واحفظه من حياتي.  
وقبل أن تهّم بالانصراف، صرّح مصدر مضي بما يلي:



قبض على شتي، وفي حقيقته رسالة يدعي أنها تعود للبري، ومكتسب بقلعة، وسيسهل ما فيها منطلقاً حاداً في مسير تحريكنا.

❖ شهادة اولاده، وهم في حلة ترهب ساكنز مولم لما سيورل اليه امرهم بعد هذه المسألة. حين عاد والدنا من غربته، وجدنا شيئاً قد تركنا اطفالاً، وفرد أن يجعل منا عجيبة يقولها كما يريد، فرفضنا، وتبادلنا الصباح، وحلت القطيعة بيننا وبينه. وارلقوا شهادته بهوامش وتكتيلات.

— شائعة تالية (ازاد عدد المستهدين، وطالت قائمة المطلوبين، والبري يحضر حين يطيب له الحضور، ويظهر في المكان الذي يريد كمعاصر جريء، أو طيف شفاف، أو شبح غامض، وقد تجتمع هذه الصفات كلها فيه، فهو عصي على المدينة، عيونه تحميه ويصبرته تهديه، ولو جنت المدينة كل فاطمها لعجزت عن متابعته أو مجاراته)).

شاعت هذه الشائعة بسرعة غير متوقعة، وانتشرت كخلفية سرطانية لم تعرف مروءتهم، وانزلت صواعق خوف على بعض العاملين في مفاسل حساسة من المدينة، كلما حاولوا اخفاء حرايق الترهيب أكثر هملوا ارقام هواتفهم، وانواع سياراتهم ولوحاتهم، واكرموا خدمهم، وانعموا على حرسهم واركدوا تحت قمصاتهم واليات رصاص، فبحثا لهم بسرٍ مكتوم في صفوفهم لتريض مخاوفهم:

((القربنا من البري، صار على قلب قوسين أو اثنتين)).

وكثر الافعال الملتصقة باسم البري، والافعال الواردة على لسانه، وزعم البعض أن البري شخصية وهمية، ابتكرت لتبعد النظر عن خطر يدبر للمدينة.

❖ مفكر في صلالة، لا يتجاوز المستمعون فيها عدد الاصبع، يختم محاضراته بقوله: التحولات العالمية الجديدة ألحزت ظاهرة البري واشباهها، وتتم معالجة تلك الظاهرة بمعالجة دوافعها باعدال.

ويجد نعي واعمال مؤزية، قامت بها العناصر، وتعاونت فيها الاجهزة، جمعت معلومات، اولفت منارات، وفكت الفلز، واظهرت حقائق، تبين بالذليل القاطع أن ما يحدث لا صلة له بالبري.

ووجد البري تحت نخلة في بيت معزول، ينشد فيه الطفل والامان، يعيش مقعداً بعد حادث سير اكثته التقارير الطبية والصور الشعاعية، ولم يد يد فيه دشة، فقد خلع اماله، واسلم امره الى قدر لا مفر منه، بعد ان جهز اوراقه للعلاج في الخارج، ولم تنفع، وأرسل رسائل لمقامات مؤفرة، يلتمس المساعدة، ولم تصل.

وتهتم بشؤونه والفته المعجز بعد ان تنكر له المقربون منذ قول سوال للبحث عنه، ولا عدة لديها لمواجهة ما يقل، وما تخفيه قادمات الليالي سوى الكثير من الصبر والصمت والعزلة.

## ومر عام آخر

مصعب عدنان إسماعيل

ومر عام آخر، اصطلت فيه مناجل المصالحين سطرأً جديداً في منحة الحياة، ذهبت الطيور المهاجرة ثم عانت، تعرت الأشجار ثم اكتست، نضبت مياه السواقي وامتلأت. سافرت الشمس ثلاثمة وستين مرة ثم توب. لكن اثنين بقي مهاجرين: وضاح و فرحي. كيف يعود من اختار ملحة الموت كيف يعود الطير المهجر إذا أصيبته رصاصات الصيادين كيف تورق الأشجار بعد بيلسها؟؟ أصبحت الحكمة أكثر صدفاً، لا يتسع القلب لاشتب. أقسمت قلبى بين وفائى لوضاح وبين فرحي. قلت، اسكن هذا شطراً، واسكن هذا شطراً، كنت احمق الحب بلحيتي. فلان الاشقى الاشقى من وقسم فواده بين الضخين: الحزن والفرح ظلى كل ناحية من نواحي حياته ماتم، وفي كل جانحة من جولوح جسده موت، فمن اي أبوابه يدخل الفرح؟

\*\*\*

ومر عام آخر كنت مسكن اشجاني عثاً خلاله، بل بعض اشجاني، كم حاولت ان اطلق السعير في داخلي. ليس كل السعير. بل بعض الظليان الذي ينضج مهجتي، وفي كل مرة كنت اكتشف ان جحيمي ليس قديماً من بوابات حيتي الاكثر مرارة. ليس من المرص أو الفقر أو الجوع. ليس من صنف (الأقرباء) الذين يحاولون تبش للتراب عن ولدي ليأكلوه ميتاً. ليألفصوا النفس الركية والجسد الطاهر بحقة من التفود.

ليس من ذهولي عفا حولي وإقترابي من هاوية الجنون. إنما لأن جحيمي وسعيري صنع يدي أنا. يزارنتي. بإصرار متني إذ بالفت في إيقاد النار في احشائي لتزداد سطوحها،

فكلما ازدادت سطوعاً اضاعت ما بين الأرض والسماء، وبهذا السطوع وحده يهتدي وضاح  
إلى طريق  
العودة إلى.

\*\*\*

وَمَرَّ عَامُ الْخَرِّ كَرَارِيسٍ وَضَاحٍ وَكُتِبَ مَا زَالَتْ فَوْقَ الْمَنْضِدَةِ لَمْ تَمْسُهَا كَفٌّ، وَلَا قَلْبٌ  
صَفَحَاتُهَا عَيْنٌ. وَحَدَّ قَلْبِي بِزَفٍّ فَوْقَهَا كَجَنَاحِ حَمَامَةٍ مَهِيضٍ. يَصْلِي فَوْقَهَا وَيَسْلَمُ. يَصْلِي  
وَيَسْلَمُ عَلَى صَاحِبِ هَذِهِ الْكَرَارِيسِ الَّذِي اخْتَلَرَّ سَكَنِي لِلصَّرِيحِ الْكَرِيمِ مَعَ مَلَائِكَةِ الظُّهْرِ. هَذَا  
يُرْعَاهُ مَيْسَمًا، وَذَا مَوْلَسًا.  
وَأَنَا تَحَزَّبٌ عَلَى الْأَسَى وَقَلْبِي رَضِيًا أَنْ أَشْقَى وَأَنْ أَتَعَبُ. أَنْ يَرْعِيَ حَنِيءٌ مَا بَقِيَ لِي  
مِنْ مَهْجَتِي بِدَلٍّ مِنْ أَنْ يَجْعَلَنِي أَرَى مَحَطَّةَ الْمَسَافِرِينَ. عَلَى الْمَحْ يَوْمًا وَجْهٌ وَضَاحٌ  
بَيْنَهُمْ.

\*\*\*

وَمَرَّ عَامُ الْخَرِّ أَيْضًا مَا كَانَ بِالْأَمْسِ مَسُودًا فِي مَفْرَقِ أَمٍ وَضَاحٍ. هُنْمُهَا الْفُتْلُ كَجِدَارٍ  
طِينٍ رَخْوٍ فِي وَجْهِ السَّيْلِ.  
كَيْفَ تَصْمَدُ أَمْ فِي الْفَتْنِ لِنَدَاءِ وَلَدَا، وَهُوَ فِي الرَّمَقِ الْآخِرِ، يَهْتَفُ: أَمِي؟! نَدَاءٌ مِنْ  
تَحْتِمْ قَارِبُهُ فِي بَحْرِ مَتْلَاطِمٍ. بَلْ مَتَى لَمْ تَكُنِ الْأُمُّ مَسِيحًا تَنْفُلُ أُمُومَتِي فِي الدُّنْيَا هَيْهَتْ،  
وَيَقُومُ مِنَ الْأَمَوَاتِ حَيًّا؟ فَمَنْ أَيْتَسَامَتُهَا الْعَارِفَةُ فِي الدُّمُوعِ، وَفِي صَلَوَاتِ قَلْبِي الْمَحْتَرِقِ،  
وَفِي أُمُومَتِي الْمَلْتَهَبَةِ رِبَاطِ اللَّهِ الْمُقَدَّسِ. تَكُونُ لِلْعَاصِفَةِ: أَسْكُنِي فَتَسْكُنُ وَلِهَذَا الْجِبَلُ الْفُتْلُ  
هُنْكَالُ.

\*\*\*

وَمَرَّ عَامُ الْخَرِّ. وَلَمْ يَنْقُضْ عَجَبِي كَيْفَ يَمُوتُ الشَّبَابُ فِي رَيْقٍ أَلْعَمَرِ كَيْفَ يَطْوِي سَفَرُ  
حَيَاتِهِ بِهَذِهِ الْعَجَالَةِ || كَمَا لَا يَنْقُضُ عَلَى شَفَتَيْ الصَّوَالِ: أَيْنَ رَاحَ؟ وَهَلْ يَعُودُ؟

# دوستوفسكي.. روائياً

( 1821 - 1881 )

د. معدوح أبو الوي

يعالج البحث الخصائص الفنية لروايات دوستوفسكي، مستنداً إلى نظرية الناقد الروسي الشهير باختين 1895 - 1975، التي يذكر فيها الميزة الأساسية لروايات دوستوفسكي وهي التعددية الصوتية، ويربط البحث بين غرابية الحياة التي عاشها الأديب الروسي وبين الرواية الفريدة التي أبدعها، فلقد تعرض للحكم بالإعدام الذي كاد أن ينفذ، والأعمال الشاقة في سيبيريا مدة عشر سنوات، والزواج الفاضل الأول.

العالمية، ويتحدث عن رواية "الإبله" عام 1868، ورواية "الشياطين"، ورواية "المراحم".

ويتحدث الباحث عن مقال دوستوفسكي بعنوان "المسألة اليهودية" وينكر ابن دوستوفسكي كاس من أوائل الأدياء الذين تنبهوا إلى أن الحركة الصهيونية تسعى لإقامة دولة لها في فلسطين، وتشر بحثه في مجلة كاس يصدرها

قام دوستوفسكي عام 1844 بترجمة رواية للروائي الفرنسي الشهير بلزاك 1799 - 1850، وهي بعنوان "بوجين فراندي"، وذلك عام 1844. يتطرق البحث إلى روايات دوستوفسكي الشهيرة مثل رواية "اللقراء" عام 1846، ويذكر رأي الناقد الروسي بيلينسكي في الرواية المذكورة. ويتحدث بالتفصيل عن رواية "الجريمة والعقاب" عام 1866 التي يفضلها الناقل الأديب من المحلية إلى

العدد

170

419

2006

الشاعر بوشكين ( 1799 - 1837 ) وذلك  
فإن هذا العام كان صعباً بالنسبة  
لدوستويفسكي. الذي كان يحب بوشكين،  
هو الشاعر الأكبر في تاريخ الأدب  
لروسيا، وكان تأثيره ببوشكين كبير، وهذا  
واضح في الرواية الأولى "الفقراء"  
( 1846 ) وفي معظم أعماله، ويكره  
لدوستويفسكي دائماً في معظم أعماله، فهو  
يشكره في رواية "المهتزون المفلون"  
1862 ورواية "الابنة" 1868 ورواية  
"الأخوة كارامازوف" ( 1880 )

وبعد مرور عامين على وفاة والده  
دوستويفسكي قتل أبوه علي يد فلاحيه، أي  
في عام 1839 إذ كان والده قد استطاع  
شراء قرية صغيرة وكانت مملوكة لفلاحيه  
شبيهة بمعاملته لأسرته، فلم يتحمل

الفلاحون قتلوه، ولم يعرف  
القاتل بالتحديد، ولم ترفع  
القضية إلى القضاء لسببين،  
لتجنب الفضيحة، والسبب  
الثاني لكي لا يهتد أبواه  
تقوياً علي المحاكم دون فائدة  
ترجي، ولكن وفاة الوالد تركت  
في نفس الكاتب أثراً لم تدمج  
إلى آخر أيام حياته، بدليل أنه  
وصف جريمة قتل أب علي يد  
أبيه اللاشرعي في رواية  
"الأخوة كارامازوف"

( 1880 ) وكان أبواه  
الشراعيون يرغون موت  
والدهم، وكان دوستويفسكي يكره بخل  
والده في ذلك الوقت الذي قتل فيه.

تلقى دوستويفسكي تعليمه في بيته  
علي يد معلمين خصوصيين علي طريقة  
طبقة النبلاء، في ذلك الوقت، وقرأ الشعراء  
لروس والادباء الفرنسيين وقرأ النغنين  
لروسيا والفرنسية وكان معجهاً بالشاعر  
لومونوسوف ( 1711 - 1765 ) وديرجافين

شهرياً بعنوان "بوميات كتيب"، وذلك عام  
1877، كما أن دوستويفسكي تقياً أن النظام  
الاشتراكي سيطبق في روسيا، ولكنه لن  
يكون إلى الأبد، وإنما سيكون مرحلة من  
مراحل تاريخ روسيا لا أكثر ولا أقل.

## 1 - لمحة عن حياته:

هناك قسم في الرواية، وهناك قصة، هي  
أعلى القمم، ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا: إن  
دوستويفسكي روايته لا يفوقه أي روايته  
أخر، فلقد قدم الرواية ذات الأصوات  
المتعددة، علي حد تعبير الناقد الروسي  
الشهير باختين  
( 1895 - 1975 ) ولكي تستطيع أن تقترب  
من رحاب في دوستويفسكي لا بد لنا من  
الإشارة إلى سيرة حياته.

ولد دوستويفسكي في  
الحادي عشر من تشرين  
الثاني عام 1821، في بناء  
ملحق بمشفي حكومي للفقراء  
في موسكو حيث كان يعمل  
والده طبيباً عقيماً، كان عدد  
الأخوة والأخوات سبعة، أربعة  
أخوة وثلاث أخوات. وكان  
والده يتصف بالبخل والطبع  
انقاسي مع زوجته وأطفاله،  
وكان والده يتقارب اللغة  
الفرنسية بالإضافة إلى

بوشكين

الروسية، وفي حال الضرورة  
كان يتبادلان الرسائل باللغة  
الفرنسية، التي كانت سائدة في الأوساط  
الفنية والمثقفة الروسية في القرن التاسع  
عشر، وكانت رسائل الوالد تتصف بالقسوة  
في حين كانت رسائل الوالد تتصف بالحنان  
والمحبة، إذ كانت "إنسانة ودودة، مرهفة  
الإحساس، فوافة للأدب" (1).

توفي والده دوستويفسكي عام  
1837، أي في العام ذاته الذي قتل فيه

(1743 - 1716) وكزامارين ( 1766 - 1826) وجوكوفسكي ( 1783 - 1852) ويوشكين ( 1799 - 1837) وأيرمنتوف ( 1814 - 1841) وغوغول ( 1809 - 1852) وأعجب بذلك ( 1799 - 1850) وفكتور هيجو

انتسب دوستوفسكي الى مدرسة الهندسة العسكرية في العاصمة بطرسبرج، وتخرج فيها عام 1844، وأصبح ضابطاً مهندساً إلا أنه كره هذه المهنة أكثر من كراهيته للبطاط، على حد قوله، ولذلك فإنه تحول نحو الترجمة والأدب. إلا أن مهنة الهندسة ألقت بظلالها على أدبه، فكان يعد خطوات إبهالته، ويشير الى المسافات بدقة بين بيت وآخر.

## 2 - رواية (الفقراء) (1846)

بدأ دوستوفسكي نشاطه الإبداعي بالترجمة، فقام بترجمة رواية "يوجين أونديو" للروائي الفرنسي بلزاك ( 1799 - 1850) وهي ترجمة آمنة وجيدة، بدليل أن القارئ الروسي ما زال يفروء بترجمة دوستوفسكي، لعدم ظهور ترجمة أفضل منها.

أصدر دوستوفسكي روايته الأولى "الفقراء" عام 1846، ولقد بدأ هذا الموضوع في الأدب الروسي كإمرين ( 1766 - 1826) الذي عمل في حقل التاريخ فترك لما كتبه "تاريخ الدولة الروسية" وله آثار أدبية جيدة، منها قصة قصيرة بعنوان "بور الفقيرة".

كتب دوستوفسكي الرواية المذكورة، وأعطى مخطوطها لكاتب كان يعيش معه في البند ذاته وهو غريغوريفتش ( 1822 - 1899) الذي كان زميلاً لدوستوفسكي في مدرسة الهندسة العسكرية، قرأ المخطوط

وأعجب به، وأعطاه للشاعر نيكولاسوف ( 1821 - 1878) الذي كان آنذاك يترأس تحرير مجلة "المعاصر"، (سوفريميك) التي أسسها يوشكين والتي استمرت لأغاية عام 1866 حيث ألغت الرقابة امتيازها، وأخذ الشاعر نيكولاسوف يقرأ الرواية ولم يفرغ من قراءتها حتى برؤع الفجر، وكان معه صديقه الألف الذكر غريغوريفتش، فدعها معاً في تلك الساعة المتأخرة الى بيت دوستوفسكي ليقلما له التهاقي بموهبته العظيمة، فوصلا لبيتته وكان دوستوفسكي قد عاد لتوه من سهرة أدبية، يفرون فيها مولفات بيكولاي غوغول ( 1809 - 1852)، وعندما قرع الجرس كان دوستوفسكي يبدل ثيابه.

وقال نيكولاسوف بأنه سيعرض مخطوط الرواية على الناقد بييلينسكي ( 1811 - 1848)، الذي قدم براءة المخطوط، ورغب في مقابلة صاحب المخطوط، وجاء إليه دوستوفسكي، فقال له الناقد بييلينسكي: "سيأتي على روسيا كتاب كثيرون، وستنسى روسيا معظمهم، أما أنت فلن تنسك روسيا أبداً، لديك موهبة عظيمة فحافظ عليها".

وأشر بييلينسكي الى بعض مقاطع الرواية التي تدل على عمق موهبة مولفها. وعندما خرج دوستوفسكي من بيت بييلينسكي، مشى عدة خطوات وبعد ذلك توقف وألقت الى البيت، وقال: بل صحيح يا ترى أنني سأصبح ككاتب عظيم، وبعد نفسه بأنه سيبقى مخلصاً لبييلينسكي ولاتجاهه ورفاقه، وهذا ما حصل بالفعل بالهداية وفتح دوستوفسكي ثمن غالياً وهو أربعة أعوام من الأعمال الشاقة، وستة أعوام في الجندية ما بين عامي 1839 - 1859. الأمر الذي استحدث عنه، ولكنه بعد ذلك، تبذلت معتقدته، فاصبح من المومنين بطريق خاص بروسيا في التطور، الذي يختلف عن طريق أوروبا الغربية.

## فيكتور دوستوفسكي

تتلفظ مع جوهري ابداع  
دوستوفسكي، الذي اضاف الى  
غوغول أنه جعل بطله يعي  
ويتحسس وصفه وفقره ويجيد  
التعبير عنه، فلهذه وعي ذاتي وإن كان لا  
يجيد الدفاع عن الذات مثله في هذا مثل  
بطل قصة "المحط" لغوغول، أي أن بطل  
دوستوفسكي ينفض بالحياة أكثر من بطل  
غوغول، وبالتالي فإن دوستوفسكي وضع  
اللمسة الأخيرة على الصورة التي رسمها  
غوغول.

ولم يكن مقلداً وإنما جاء تقليده تقليداً  
مطوراً ومبدعاً إلى أبعد حدود الإبداع، إنه  
غوغول ولكنه مرحلة جديدة من مراحل  
إبداع غوغول.

وهناك اشارات واضحة وصريحة في  
الرواية إلى قصة "ناظر المحطة" (1830)  
لشوشكين (1799 - 1837) وقصة  
"المحط"

(1841) لغوغول (1809 - 1852)، فقد  
اشترت فارقار دوبروسلوف مؤلفات  
شوشكين وأعادت قصة "ناظر  
للمحطة" المتكررا ديفوشكين الذي يقرأ القصة  
ويكتب عنها: "قرأت في كتابك "ناظر  
المحطة" وأقول لك، يا عزيزي، أنه يحدث  
أحيانا أن الإنسان قد يمضي في حياته، نوب  
أن يعرف أن بالقرب منه كتابا تطرح فيه كل  
حياته، بقية ووضوح... أما هذا الكتاب  
فللمرء يقرؤه، وكافة هو الذي الفه، كلف  
أخذ قلبه، كما هو، على سبيل المثال، وقلب  
للناس على البطنة،... كما أنني عشت  
بعض الاحيان الايصاع نفسها التي كلى  
يعيشها سمسون فيرين، ذلك المسكين، على  
سبيل المثال، ثم كم يبسا من التعساء من  
امثال سمسون فيرين وقد يحصل لي أيضاً  
الشيء نفسه..." (2).

هكذا قرأ بطل  
رواية "الفقراء" قصة

تعرف على أحداث  
الرواية من خلال الرسائل  
المتبادلة بين شخصين،  
ويذكر أن دوستوفسكي

يتبع طريقة سرود نادرة، ونظم أن مثل هذه  
الطريقة اتبعها الكاتب الفرنسي الفونس كلو  
في روايته التي اشتهرت في الأقط العربي،  
بفضل ترجمة مصطفى لطفي المنطوي  
(1876 - 1824) لها، وهي بعنوان  
"ماجدولين أو تحت ظلال الزيرفون" وهذه  
الطريقة أي طريقة السرود عن طريق  
الرسائل المتبادلة، تتيج لبطل الرواية فرصة  
الروح عن خبايا نفسه، وتقلبت مشاعره،  
أن هذه الطريقة توفر امكانية الصدق، لأن  
بطل الرواية هنا هو يكتب عن نفسه وعن  
أحواله واصدقائه ووظيفته.

يتبادل الرسائل في هذه الرواية موظف  
بسيط اسمه ماکلو ديفوشكين، وقصة  
ديفوشكين جاءت من كلمة ديفوشكا وهي  
تضي الفتاة، أي أنه رجل ولكن كنيته تشير  
إلى الانوثة، وبالتالي إلى الدواعي والروح  
السلبية وتجذب الخوايا، ويخاطب في  
رسائله فتاة اسمها فارقار دوبروسلوف،  
ولكنيتها ابص معي، فكلمة دوبروسلوف  
تضي الكلمة الطيبة، أي أنها صاحبة الكلمة  
الطيبة

يعالج دوستوفسكي في روايته الانفة  
الذكر موضوع الفقراء الذي بداه في الأدب  
الروسي، كما أسلفنا، كرامزين وتابعه  
شوشكين في قصة "ناظر المحطة" عام  
1830 وطوره غوغول في قصة "المحط"  
1841 وتأتي رواية "الفقراء" استمراراً  
للموضوع الذي يشير اليه عنوان الرواية،  
ولكن عبقرية الكاتب تجلت في أنه اضاف  
إلى اجازات غوغول ومحطه، الذي يقتل  
أن دوستوفسكي قال عنه "كانت خرجنا من  
محط غوغول" وعلى الرغم من أن  
العجاة الانفة الذكر، غير موجودة في  
المؤلفات الكاملة لدوستوفسكي، ولكنها لا

ال

"ناظر المحطة" لبوشكين ووجد شبهاً كبيراً بينه وبين بطل "ناظر المحطة" وبعد ذلك ترسل له فرافرا دويرسولفا قصة "المعطف" لغورجول ولكن القصة لم تعجبه ويقول عنها: "أنه كتاب سيئ القصد، يا فارنكا، أنه مخالف للواقع تماماً، لأنه لا يمكن أن يكون وجود لمتل هذا المؤلف" (3).

إبطال قصة "ناظر المحطة" وقصة "المعطف" ورواية "الفقراء" موظفون، ولكنهم في أدبي السلم الوظيفي، وكلهم في وضع مماثل. في قصة "المعطف" لا يرحم كبير المسؤولين المؤلف الفقير، إما في رواية "الفقراء" فيتصف المدير بالرحمة، ويشهد على ذلك لقوله الطيب مع ماكارا ديفوشكين الذي يكتب عن هذا اللقاء: "ها حصل، يا أميمة، شيء جعني لا أكاد أمسك الريشة في يدي من الخجل الآن، حين أفكره، أن زوري، عليه اللعنة، زري الذي كان متلباً من خطبه، انقطع فجأة، في تلك المحطة، نط وتخرج (والظاهر أنني ضيقته عرضاً) قرن، وتخرج اللعنة، إلى أدبي سعادته مباشرة، وذلك وسط صمت شامل ... اندفعت لأمسك بالثر، ركبتي حماقة، الجنيت أريد أن أمسك بالثر، وهو بدور ويلف، ولا أستطيع القبض عليه... والحرير أمسكت الزر" (4). وف كان من المدير إلا أن أمر باعطائه راتباً قبل الموعد، فكان الجواب أنه استلم رواتب ثلاثة أشهر مقدماً، فطلب المدير من الجميع إخلاء القاعة، ووضع بيد ماكارا ديفوشكين مئة روبل، وقال له: "هذا ما أستطيع عليه اعتبرها حسب ما تشاء" (5). أي أن المدير هنا رجل طيب عامل موظفه معاملة جيدة، لطيف، لم يعطه المئة روبل أمام الآخرين، بل طلب من الآخرين الذهاب إلى مكاتبهم، وعندما بقي مع ماكارا ديفوشكين لوحدهما تبرع له بمئة روبل. ويقول ماكارا عن اللقاء: "أنه لقد

العد

يدي، يدي، اتلفها، وصافحها، هكذا ببساطة أخذها وصافحها، وكنتي نذ له" (6). كان المدير تسماً لطيفاً ومهذباً ورفيقاً، فقلب إلى حد ما، مع ماكارا ديفوشكين، الذي مع هذا كله لم يستطع أن يجد حلاً لوضعه، هيئ فقيراً وحيداً. وكان دوستويفسكي يريد أن يقول "أن المسعدات والتبرعات قد تساعد ولكنها لا تقلل المصائب من جذورها، فلا بد من البحث عن حل آخر، والحل سيبحث عنه الروائي نفسه فيما بعد، وهو الثورة على الأوضاع القائمة، لأن الحلول الفردية والخاصة غير كافية، بل هي ماكارا مع هذا كله، وحيداً حزين، وعمره سبعة وأربعين عاماً، أمضى منها ثلاثين عاماً في الوظيفة ولم يتبع الخبز، وبدأ عمله في الوظيفة عندما بلغ السابعة عشرة من عمره، وهو رجل وديع، لم يشهد على أحد شهادة زور، يحنى من وظيفته كسرة خبز، أحباً بابسة، ولكن مكنته بالكذ والحيل الشريف، يصل باستساخ الأورق مثله مثل بطل قصة "المعطف" (1941) وجد في فرافرا دويرسولفا عزاء له وهي جارة له وهي فتاة يتيمة، توفي والدها عندما بلغت الرابعة عشرة من عمرها، وكان والده مديرًا لضبعة كبيرة يملك أحد الأمراء، وبعد ذلك انتقلت الأسرة إلى العاصمة بطرسبرج، وتلفت الفتاة تعليمها على يد معلم خاص، يدعى بروفيسكي، وكانت تعدي، وشاكسة، وتبتكر الأساليب في إغاثته، ووقعت هذه الفتاة البتيمة فريسة لشهوات أحد الأعيان واسمه بيكوف، وجاءت كنية بيكوف من كلمة (بيك) التي تعني الثور، وهذا يريد المؤلف دوستويفسكي أن يقول أن هذا الشخص مستسلم لشهوات الحيوانية، ولكن هذا الثور يعرض في نهاية الرواية ويطلب يد فرافرا بحجة أن لديه ثروة، ولا يوجد لديه أبناء، فهو يريد لها زوجة لكي يسحب أطفالاً



برثونه، ويريد بذلك أن يكرر عن لثبه واتمه، فوافقت ولكنها

تركت مكان في حالة نفسية يئس لها، يطلب منها فقط أن تترك له قصة "ناظر المحطة" لبوشكين لأنه يجد في هذه القصة عزاء له، ويحير لها صراحة أنه لا يوافق على هذا الزواج، ويتمنى لو أن بيكوف اختار امرأة أخرى، وترك فارغاً وحالها، ولكن فارغاً توافق على هذا الزواج وتدخل مع بيكوف، لأنها لو لم توافق، لانتهى بها الأمر إلى احتراق البغاء، فوات أن تبوح حياتها لشخص معين خير من أن تبوحها لمجهولين كثيرين. قدم دوستويفسكي روايته على شكل رسائل، وبالتالي قدم لنا البطل الذي يكتب، وهي شخصية تتكرر في كل رواية من رواياته، شخصية البطل الكاتب الذي يعبر عن شخصه وأفقه كقلبة.

### 3 - مرحلة ما قبل الأعمال

#### الشاقة:

كتب في العام ذاته أي عام 1846 قصة "الارواحى أو يترجمونها أحياناً بعنوان "المثل" بشور بطل القصة واسمه غوليادكين على واقعه ويرى أن من حقه أن يعيش كما يعيش الأغنياء، وبعد عدة محاولات فاشلة لتوخرج مجتمع الطبقة الغنية تنقسم شخصيته إلى غوليادكين الحقيقي وهو إنسان شريف ولكنه فشل، والشخصية الثانية غوليادكين المنافق ولكنه ناجح، وهناك صراع بين هاتين الشخصيتين، الشخصية الثائرة، والثانية المستسلمة وينتهي الصراع إلى المرض فالتموت. يتابع دوستويفسكي موضوع الشخصية الشبيهة في أعماله القادمة ولا سيما في رواية "الجريمة والعقاب" 1866 ورواية "الاخوة كارامازوف" عام 1880.

تتجد ممثلو الإبداع التقدمي النهج

المسالمة الذي ظهر في الدب دوستويفسكي، وبدأت الهوة تتسع بين دوستويفسكي من جهة، وبين المالك بيلينسكي (1811 - 1848) من جهة أخرى، فكان دوستويفسكي يومه بامكانات الشعب الروسي، ويوم يالانجيل، في حين أن بيلينسكي وفريقه كانوا من أنصار الثورة على الواقع المر والظلم، وكتب دوستويفسكي قصة "ربة البيت" (1847)، وكتب دوستويفسكي في هذه الفترة قصة "الليالي البيضاء"، عام 1848، فهناك فترة في صيف مدينة بطرسبرج لا يفتني فيها النور، فالليالي بيضاء، وتجري أحداث القصة في الليالي البيضاء، وفي العام ذاته كتب قصة "القلب الصغير"، وكتب بعد مرور عام قصة "بيتوشك نيزفوتوف" أي عام 1849 أي في العام ذاته الذي اعتقل به.

### 4 - الاعتقال والأعمال

#### الشاقة:

تعرف دوستويفسكي على مفكر ثوري روسي، اسمه ميخائيل بتروشينسكي [1821 - 1866]، وأخذ يتردد على حلقة ثورية منذ عام 1847، وكتبت الحلقة تناقض الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية في روسيا، وكتب دوستويفسكي عضوا نشيط فيها، ودعا إلى الثورة، وكان يرسم الحلقة بتأدي بالقاء نظام القن ويتطابق المعساة والأعداء. وتأثر أعضاء الحلقة بالفكر المفكر الفرنسي الطوباوي فورييه، وبفكر سان سيمون اللذين كتبا يؤمنان أن الإنسان طوبى بطبيعته، إلا أن المجتمع يفسده. وحاول أعضاء الحلقة الحصول على مطبعة سرية، وانهى أمر الحلقة باعتقال أعضائها، إذ قام أحد أعضائها بالوشاية، فاعتقلوا ليلاً، وبينهم دوستويفسكي، الذي أمضى ثماني

“الأبله”

واقفد في الرابع والصشرين من كانون  
الاول عام 1849 الى سيبيريا، اي في ليلة  
عيد الميلاد، وامضى في الطريق شهرا  
كاملا، فوصل الي اومسك في 23 كانون  
الثاني عام 1850، وامضى الكتاب اربعة  
اعوام بالأعمال الشاقة في سيبيريا، التي  
سار اليها مع زملائه  
مكيلا بالقيود

والأغلال، وامضى

ست سنوات لم يسمح

له خلاص بتبادل

الرسائل، جنديا في

كتيب المشاة، ولم

يسمح له خلال الفتر

سنوات المذكورة

للكتابة وسمح له فقط

بقراءة كتاب واحد وهو الإنجيل، الذي  
حفظه خلال الفتره أعوام عن ظهر قلب،  
واعطيت له الحرية عام 1859، وعاد إلى  
بطرسبرج إلى عالم الأدب، بعد أن أمضى  
فتره طويلة من حياته بين المجرمين  
والسارقين، ولكنه تعرف أكثر على حياة  
الناس البسطاء وهذا واضح في أدبه.

## 5 - الفتره التي تلت الأعمال الشاقه:

اصدر دوستوفسكي بالتعاون مع اخيه  
الاكبر ميخائيل مجله “الوقت” ما بين عامي  
(1861 - 1863)، ثم مجله “العصر” ما  
بين عامي (1864 - 1865) وقد رحب  
دوستوفسكي في مجله “الوقت” بالقام  
نظام القنقه، وتلادى بوحده جميع طبقات  
الشعب الروسي، واصدر عام 1859 قصه  
“بلده ستيايا نيكولوفو وسكاتها” متأثرا  
بالحصري الفرنسي موليير ( 1622 -

اشهر في زنازانه منفردة، في قلعه بطرس  
ويولس في مدينة بطرسبرج. واطهر في  
اتشاء استجوابيه الشجاعه والنبيل والحكمه،  
وصرح بأنه اشتراكي، لان الاشتراكيه فكر  
العصر، ونعم العالم ولن يكون من اللامبالين  
تجاهها. واعتقل معه سنه وثلاثون عضوا  
في حلقه بتر مشيفسكي، كما اعتقل اخو  
دوستوفسكي ميخايل وهو الاكبر لمدة  
شهرين، واخوه اثنويه لمدة خمسة عشر  
يوما.

ولذلك كانت العقوبه رهيبه، فكان  
القيصير نيكولاي الاول يخشى الحركات  
الثوريه، ولا سيما بعد ثوره عام 1848  
التي نشبت في باريس، وحكم على الكتيب  
بالاعدام، واقفد دوستوفسكي في 22  
كانون الاول عام 1849 مع اعضاء الحلقه  
الى ساحة الإعدام المطوقه بالقوات  
المسلحه، وألبسوا قمصتا طويلة بيضاء  
على فرع الطبول، وقرى عليهم الحكم  
بالاعدام رميا بالرصاص، ووثق ثلاثة منهم  
الي اعمده خشبيه مغروقه في الارض،  
وكان الروسي ينظر دوره في المجموعه  
الثلاثيه الثانيه ووقف امام كل منهم  
مجموعه من الجنود شاهدين بتأديهم  
المحشوه بالرصاص، وظل المحكومون  
ينتظرون تنفيذ الحكم مدة نصف ساعه في  
صليح بلغ عشر درجات تحت الصفر، ثم  
جاءت عربيه، وقرى على المحكومين قرار  
القيصير بتخفيف الحكم من حكم بالاعدام إلى  
حكم بالأعمال الشاقه، وكانت هذه الصليه  
تمثليه مبرره من القيصير نفسه، لكي  
يلفدهم عقولهم، ويظهر بالوقت ذاته مظهر  
الرحيم الغفور، ولقد فقد اعدامه عقله  
بالفعل، وطلب اعدامه في فتره الانتظار  
اطلاق النار، لان انتظار الموت اصعب من  
الموت نفسه، وشعر دوستوفسكي بعد  
استبدال القرار بالفرح، وكان جوده جديده  
وهبت له، وكفه ولد من جديد، ولقد  
وصف الأحداث المذكورة في روايه

العدد

176

419

2006

هو لحي العيت في ان ولحد.  
وامضى دوستوفسكي فترة في  
الاعمال الشاقة في سيبيريا ويقول عن  
أرض سيبيريا "أرض غنية، ومباركة"،  
ولكن يجب معرفة استثماره ويجب  
للسيبريون استثمار أرضهم.  
وكان السجناء يقضون النهار في فناء  
السجن، أما الليل، فينامون في مهاجع  
مظلمة، فكان المهجع عبارة عن "غرفة  
طويلة ذات سقف وأطى، ومعمّدة، وذات  
راسمة كريمة، لهدم تغيير الهواء" وعاش  
في هذه الغرفة حوالي الثلاثين شخصاً.  
قرأ الإنجيل وهو الكتاب الوحيد  
المسموح في أثناء الأعمال الشاقة وسرق  
منه، ولكن السارق أعاده له. يقول  
دوستوفسكي ان السجناء كانوا جميع  
الأمم يمتلئون جميع الأديان فينبههم كان  
مسلمون، وعددهم ثلاثة أخوة، أثنان في  
س مقدم والثالث في ربيع عمره، لا يزيد  
عمره عن اثنين وعشرين عاماً، وأسمه  
علي أعجب به الكاتب دوستوفسكي، وكما  
أعجب بجماله، وكان مكانه في المهجع (أى  
جانب دوستوفسكي، وإرتاح الكاتب  
بجواره، وسر لأن جاره طيب القلب ونكي،  
كانت إبتسامته راسمة، وجنب الكاتب عيناه  
للواسع والجملتان، على هو الأصفر في  
الأسرة، أثنان من أخوته معه في السجن  
وأثنان يعملان في مصنع السجن، ولقد  
اشترك الأخوة الستة في بيع تاجر أرمني  
ونهبه، وكشف الموضوع، وأرسل الأخوة  
الخمسة إلى الأعمال الشاقة في سيبيريا،  
وكان علي قد اشترك مع أخوته، من لون  
أصفر، لأنه الأصفر، ويقضي واجب احترام  
الكبير إلا يسألهم القصد من سفرهم، ولقد  
خففت المحكمة مدة سجنه لمدة أربع  
سنوات وعملته إخوته معاملة الأب لابن.  
ويشيد دوستوفسكي بذلك علي،

(1673) وأصدر عام (1861) رواية  
"المفلون والمهاجون" يتابع فيها تصويره  
لموضوع الفقراء، ويصور التضامن الطبقي  
بين الظالمين والمظلومين، بين الأغنياء  
والفقراء.

وأصدر عام (1862) كتاب "تكريات  
من بيت الموتى" يصور فيه حياة المنفيين  
والمساجين في سيبيريا، حيث أمضى أربع  
سنوات مكبلاً بالقيود. ويصور شخصية  
الملازم نيكوف الذي يتلذذ بتعذيب  
المساجين وجلد هم.

وكتب المؤلف في كتاب "تكريات من  
بيت الموتى" 1862: "والحق أنهم كانوا لا  
يترددون في جلد، إذا استحققتا الجلد، أي  
إذا هفونا أثنى هفوة، فالتنظيم يقضي  
بذلك... كن القلب نون مير مطبقاً،  
وكن ذلك يسمح لبعض المروسين  
العيالين لإبداء أهمية بائعة في تنظيحه  
تطبيعاً عشوائياً (7) وتبع، "أن معظم  
المساجين، بل جميعهم يحبون في سجنهم  
حياة تختلف اختلاف كلياً عن معيشتهم  
المنزلية، لا يستثنى من ذلك أحد، بما فيهم  
الذين حكموا بالسجن مدى الحياة، فهم  
يعيشون حياة قلقة مضطربة، لا يهدأ لهم  
بال، ولا يطمئن لهم حل" (8) وعلى أية  
حال فإن المؤلف يشبه حياة المساجين  
بحياة الأموات في قهرهم، فهم أحياء  
وأموات بالوقت ذاته، وسجد هذا التشبيه  
هذه وعد غيره، فلقد سجن الشاعر  
المختصر العظيمة في زمن الخليفة  
الراشدي الثاني عمر بن الخطاب رضي الله  
عنه وطلب منه (المفكرة وقال:

ماذا تقول لأفراخ بني مرخ  
زغب الحواصل لا ماء ولا شجر؟  
وفي أشعار شعراء آخرين، فالسجين

صيف علم 1862، زار برلين وكتب  
"لاحظت أن هذه المدينة تشبه بطرسبرج  
شبهاً عجيباً. فقلت لنفسي: "ربما كان  
يستحق هذا مني أن أصنى جسدي في  
القطار يومين كاملين في سبيل أن أرى ما  
أنا هارب منه؟" (9)

وبدا الفصل الثاني بكلمة لمسرحي  
روسي اسمه فوفيرين ( 1724 - 1792 )  
"الفرنسي محروم من العقل، وأو أتي عقلاً  
لقد لك أكبر شقاء بصيبي" كتب هذه الفكرة  
في رسالة له في باريس أثناء علاجه هناك  
عاش دوستوفسكي في باريس ثلاثة  
أسابيع وفي لندن عاش ثمانية أيام: يكتب  
عن لندن "رايت أمهات يقدن بناتهن  
ليتأجرن بهن، صبيبت في الثقبية عشرة من  
أعمارهن يمكن ذراعك ويسألك أن  
تتجهن..."

يكتب عن لندن: "ارتباط الرجل بالمرأة  
كثيراً ما يكون في صفوف العصال، وفي  
صفوف الفقراء، وبوجه عام، ارتباطاً غير  
شرعي، لأن الزواج يكلف مقلات  
باهظة" (10).

ويكتب عن باريس: "إن جمع ثروة  
كبيرة وامتلاك أكبر عدد ممكن من الأشياء  
قد أصبح القانون الروسي للأخلاق، أصبح  
ديانة الباريسي... فإذا شئت الآن أن يكون  
لك في نظري الناس اعتبار، فلا بد لك أن  
تجمع ثروة، وأن تكسب أكبر عدد ممكن من  
الأشياء، وإلا لم يكن بوسعك أن تطمع في  
أن يحترمك الناس، بل ولم يكن في وسعك  
أن تطمع في احترام  
نفسك أيضاً"

(11).

"إن الباريسي يعد  
نفسه أكثر من (لا  
شيء) حين تكون  
جويبة خالية، وذلك  
على وعي نقيض

الشباب الذي كان سجيناً معه، حيث كان  
يقضي الأعمال الشاقة، كما يمتدح نكاد  
ورخصيته القوية، وكان يتجنب التفصام،  
ولكنه يثار لكرامته إذا أهينت وكان  
يستطيع الدفاع عن نفسه، ولم يتخاصم مع  
أحد، لأن الجميع أجهوه، ولأفطورة ويقول  
دوستوفسكي أن علياً كان لطيفاً معه،  
وبالتدريج أخذ دوستوفسكي يتحدث معه،  
واقف على اللغة الروسية خلال أشهر  
محدودة، في حين أن أخوته لم يتعلموا اللغة  
الروسية، ويشير دوستوفسكي إلى ذلك  
على وتواضعه، ورغبته في التفكير والتأمل  
ويعتبر لقاء بهذا الشاب "أنسى تذكر اللقاء  
بهذا الشاب كواحد من أجمل اللقاءات في  
حياتي" ويعتقد الكاتب بأن علياً إنما كان  
سوري السعادة.

كان علي يحب العمل، وفي إحدى  
المرات عندما كان دوستوفسكي يفكر  
بعلي، ويفكر بدخستان وجمالها وعندهم  
الإسلامي، فسأله دوستوفسكي عن أسرته،  
فقال علي أن لديه أختاً جميلة ووالدة أيضاً  
كانت فادحة الجمال، وراة في أحلامه وهي  
تبكي عليه. كان علي ينام على مقربة من  
دوستوفسكي، وعلى طريق علي تكرب  
دوستوفسكي من أخوته، واستطاع علي أن  
يتعلم مهبة التجارة، والخيافة، وتصنيع  
الأحذية وأخذ دوستوفسكي يعلم علي  
القراءة والكتابة باللغة الروسية، وتعلم  
القراءة والكتابة خلال ثلاثة أشهر، لأنه كان  
يتعلم اللغة الروسية بشغف ومحبية، وتبادل  
دوستوفسكي وعلى المحبة

## 6 - صورة الغرب في

### أدب دوستوفسكي:

ظهر بحث "ذكريت شقاء عن مشاعر  
صيف" في مجلة "الوقت" سنة 1863 في  
عددي شهري شباط وآذار وقام برحقته في

العدد

178 419

2006

ويصف دوستويفسكي الإجابات في معظم أعماله بصفات سلبية في "الأخوة كارامازوف" بولوني اغوي فتاة روسية وفي قصة "التصاح" يصف الإيمان بعبادة المال، وذلك في رواية "الجريمة والعقاب" وكذلك في رواية "المقامر".

وكتب في المرحلة ذاتها قصة بعنوان "قصة اليمه" صدرت عام 1862، كما كتب عام 1865 قصة بعنوان "التصاح" وكتب قصة "في قروي" عام 1864 ويتألف فيها المؤلف آراء مفكر روسي، وهو تشيرنوبفسكي (1828 - 1889) الذي كان يؤمن بإمكانية بناء المجتمع الاتسالي على أسس علمية والتخلص من المصائب الاجتماعية، إذا بني المجتمع على أساس العقل وشبه ذلك المجتمع (بالقصر الفكري يستلزم) وجاء دوستويفسكي واخذ يناقشه في هذه القصة، فرأى أن الحياة الإنسانية لا تنهى على أساس العقل، ويتمادى بطال القصة.

توفي أخو الروائي وشريكه في إصدار مجلة "الوقت" و"العصر" واسمه ميخائيل عام 1864 وتولى دوستويفسكي تسديد الديون الكثيرة المترتبة على المجلة وعلى أخيه وساعد في إعالة أسرة أخيه، وبقيت الديون تلاحقه فترة طويلة، لدرجة، يقال أنه كان لديه استعداد للعودة إلى الأعمال الشاقة على أن يتخلص من الديون، وتوفيت زوجته الأولى، في العام ذاته بمرض السل، تاركة له نبياً من زوجها الأول، ويؤلى الكتيب تربيته، ولم يكن أباً صالحاً، كما أن له لم تكن مخلصه للروائي، وكان عشيقها لا يمارقها، ولذلك فإن عام 1864 كان عاماً صعباً في حياة الروائي، التي كتبت تزارهم عليه المصائب فعلى حد قول المصنف ( 916م - 966م)

لمنت ٥٥ هو حندي كل بنت

فكيف وصلت قمت من الزحام؟

واقتنع عيني، يتسامح الناس معك تسامحاً مذهماً، إذا كنت تملك مالا" (12) ويتابع أن الفرنسي مستعد لبيع فيه.

ويتحدث عن العمال الفرنسيين، "إن مثلهم الأعلى الوحيد هو أن يصيحوا مالكين، وهو أن يصيحوا أكبر مقدار ممكن" (13) ويتحدث عن الأهداف الثلاثة وهي الحرية والمساواة والأخوة ويقول: "فما هي الحرية المنشودة؟ إن الحرية تساوي في نظر جميع الناس أن يفعلوا كل ما يحلو لهم، في حدود القانون، متى يستطيع المرء أن يفعل كل ما يحلو له؟ حين يملك مليوناً، هل تهب الحرية لمليون لجميع الناس؟ لا، طبعاً، ما الإنسان بليون مليون؟ إن الإنسان الذي لا يملك مليوناً، ليس ذلك الذي يفعل كل ما يحلو له، وإنما هو ما يفعل به الأحرار كل ما يريدون" (14).

والمساواة تعني المساواة أمام القانون، ولكن كيف يطبق هذا القانون؟ يطبق كما تطبق الحرية، الأخوة وهي غير موجودة، ولذلك يحانون خلفها دون جدوى، لأن الروح الفردية أقوى منها، فكل فرد يفكر بذاته وبأسرته.

الأسرة الفرنسية كما يصفها دوستويفسكي. يكتب دوستويفسكي أن الباريسية إنما خلقت للعشيق، (وإن الزوج لا حيلة له) ويكتب أن الزواج عبارة عن صفقة مالية فإذا كانت إيرادات كل من الطرفين متساوية تم الزواج، فإذا فرضنا أن راسمال الخطيبة أكبر ولو قليلاً من راسمال الخطيب رفض الخطيب وجرى البحث عن رجل أنسب يضاف إلى ذلك أن الزواج القائم على الحب يصبح مستحيلاً أكثر فافكر ولا تطلب الزوجة من زوجها الإخلاص وكذلك الزوج، فلا يشقى أحدهم الآخر في هذه المسألة، لأن الإخلاص في الحياة الزوجية مستحيل، والزوج والزوجة يدركان ذلك إدراكاً تاماً.

## 7 - رواية

(المقامر) 1866:

كتب دوستوفسكي الرواية المنكورة خلال ستة وعشرين يوماً، ولم يكتبها بخط يده، وإنما استأجر فتاة تدرس في مدرسة الاختزال، وأخذ يملأ عليها الرواية، لعدم وجود وقت لديه يكفي لكتابتها، بخط يده، وذلك لأنه وقع عقد مع صاحب دار نشر واسمه ستولوفسكي، وبموجب العقد يتعهد صاحب دار النشر بنشر مجموعة أعمال دوستوفسكي، وتقديم ثلاثة آلاف روبل له، وكان دوستوفسكي يحرص على الحاجة إليها بسبب تراكم الديون، ويتعهد دوستوفسكي بالمقابل أن يقدم لصاحب دار النشر المذكور بالإضافة إلى أعماله السابقة رواية جديدة لا يقل حجمها عن ثلثي عشر ملزمة، وإذا لم يلتزم دوستوفسكي بذلك يصبح من حق الناشر إصدار جميع مؤلفات دوستوفسكي، دون أن يدفع له شيئاً مقابل ذلك خلال التسع سنوات المقبلة، وبذلك يكون دوستوفسكي، يتوفيقه لهذا العقد قد فُهم بقامبه.

وكان دوستوفسكي في ذلك الوقت ينشر رواية "الجريمة والعقاب" في مجلة "البشير الروسي"، التي كان سابقاً يعرض توجهاتها، ومع هذا فلقد اضطر للتعامل معها، وبذلك قلّدت فكر الروائي بكتابة الروايتين معاً، ويخصص وقت الصباح لواجبة وقت المساء للآخرى، وهي حالة لا نعرف لها حالة شبيهة في حياة الروائيين الآخرين، وعرض عليه أحد زملائه كمخرج من المازق أن يتعاون معه في مساعدته في الكتابة ويقوم دوستوفسكي بالتنقيح، فرفض الروائي المذكور قائلاً أنه لن يوقع على عمل ليس له، ونصحه أحد الأصدقاء باستدعاء كاتبة اختزال، ولم يكن الاختزال منتشراً في روسيا ذلك الوقت، وبدا الإملاء

العبد

180

2006

على فتاة اسمها نانا التي، قدر لها أن تصبح زوجة له، وكان عمرها لا يتجاوز العشرين عاماً، وبدأت بالكتابة في الرابع من شهر تشرين الأول وانتهت الكتابة في 29 تشرين الأول، وظهرت الرواية مباشرة في كتاب، وكانت فكرة الرواية قد راودته منذ ثلاث سنوات أي منذ عام 1863، وكان الروائي مع موقفته يصلان أربع ساعات من الكتابة عشرة حتى الرابعة مساءً، ويتابع كل منهما للعمل بعد ذلك على فقرات وعقداً آخر. الروائي العمل، ذهب ليسلمه للنشر، في اليوم الأخير من المدة المحددة بالعقد للموقع من قبلهما، فلم يجد في بيته، ففكرت عليه موقفته الاختزال، أن إن يسلم المخطوط لقسم الشرطة، أو وافق القسم على استلام المخطوط بصعوبة، لعدم وجود حالة مشابهة وعدم سألها رئيس قسم الشرطة، وقت ما علاقت به، لماذا تدافعن عن الكاتب؟ أجابت فتى زوجته ولم تكن زوجته ولكنها وافقت على الزواج لكي تساهم في رغبة موهبته، على الرغم من أنها أصغر منه بخمسة وعشرين عاماً، كان عمره آنذاك خمسة وأربعين عاماً، وكان متزوجاً سابقاً، وهو الآن لم يزل إذ توفيت زوجته الأولى وهي أرملة عام 1864 أي منذ عامين تاركة له صبياً، من زوجها الأول، نبذ الكاتب ورده، وعنده هذا الشطب وعقب زوجته الثانية نانا.

الموضوع الأساس في هذه الرواية هو سلطة المال، وهناك موضوع آخر هو خصوصية الطبع الروسي، الذي يتصف بالتطرف، ويحكم القدرة على إقامة التوازن بين رغبة وأخرى، وللرواية على أية حال صلة بحياة المؤلف نفسه، فلقد ألغى بالمقامرة في الروايت لفترة طويلة، وكان يمارسها في المازق لأنها كانت ممتعة في روسيا، وبيع الكتب أحياناً بمبلغ طافلة، ولكنه كان يصرها في نهاية الحياة، ولا يبقى معه نقود يسد بها حساب الشاي

الأيام الأولى من شهر تموز، أثناء حر شديد للغاية، ويبدو أن الروائي اختار فصل الصيف لأن الحر الشديد يثير الأعصاب، وأما مكان أحداث الرواية فهو العاصمة الروسية بطرسبرج، وكان دوستويفسكي بوجه عام يحب أن تجري أحداث رواياته في العاصمة، فهو لا يعرف القرية، أنه عاش في المدينة ويعرف المدينة.

اسم بطل الرواية راسكوننيكوف ويعني اسم راسكوننيكوف المنشق، شاب طالب جامعي يدرس في كلية الحقوق، ويبدو أن الروائي اختار هذا الاختصاص لأن له علاقة بالجريمة والعقاب، جميل الطلعة، كان يستاجر في العاصمة غرفة صغيرة هي أشبه بالفراشة، وتقع في الطابق الخامس، وهي على الأصح نصف غرفة، ومع هذا لا يستطيع دفع أجرةها لذلك فهو يتحاشى لقاء صاحبة البيت، وهي عجوز تزوجها الغرفة مع وجبات طعام، وتقوم الخادمة بتنظيفها.

راسكوننيكوف طالب فقير يعمل باعطاء الدروس بالإضافة إلى فراسته، يقوم ببعض الترجمات، التي توهم له أسباب عيشه، ولكن بشكل مبسوط، وكان أحد زملائه قد أعطاه عنوان عجوز مرأبة، يستطيع راسكوننيكوف اللجوء اليها لافتراض مبلغ من المفقود في حال الحاجة القصوى، وكان يملك شئبين يمكن رهنهما لافتراض مبلغ من المال، ساعة قضية قديمة ورثها عن أبيه، وحاتم ذهبيا صغيرا يزداد بثلاثة أحوار حمراء، كانت اخته قد أعطته إياه.

تذكرنا حين اقرأ (16) : فمن عد المعجوز المرعبة الخاتم، وشعر نحو المعجوز بكرامته كبيرة، منذ النظرة الأولى، وأخذ منه مبلغا

والشموع في القندق الذي يمارسون فيه اللعبة المذكورة، ولم يبتعد عن ممارسة اللعب بالمقامر إلا في السنوات العشر الأخيرة من حياته، إذ وعد زوجته بذلك.

بطل الرواية شاب في الخامسة والعشرين من عمره يرغب في الريح ولكن ليس لحل مشاكله الخاصة، وإنما لحل مشاكل الآخرين، فإعمال بالنسبة اليه ليس هدفا بحد ذاته، وإنما هو وسيلة من أجل الحصول على أكبر مقدار ممكن من الحرية، وهو يريد أن يحصل دفعة واحدة على

المبلغ كله، وكان الكسبي يحب ويكره بالوقت ذاته، واستطاع الشاب في إحدى جلسات القمار أن يربح المبالغ كلها، وأن الفوزية ليست مسبوكة عن أكبر من ذلك في لعبة واحدة، فذلك ستطبق الرويت إلى صباح الغد، أخذت ذهبي كله، فحشوت جيوبه، ثم لمعت أوراقي النقدية وذهبت إلى مائدة أخرى، كان فيها رونيت نافية، فهورع الجمهور يلحق بي.. " (15) هكذا يتذكر الشاب إحدى جلسات القمار التي ربح بها مبالغ كبيرة من المال والذهب.

الكسبي في هذه الرواية يحب بولتيا ويكرهها بالوقت ذاته، أما هي، عندما باتت بها بالتفوق الطائفة التي يربحها فتبكي وتضحك بالوقت ذاته، فكلوب تجمع المتناقضات، جاءت الرواية على صيغة مذكرات شاب، ويحب دوستويفسكي هذه الصيغة، أي صيغة المذكرات لأن البطل يصرح فيها عن مكونات نفسه بنفسه.

## 8 - رواية (الجريمة والعقاب) 1866:

السؤال الأساسي، الذي يطرحه دوستويفسكي (1821 - 1881) هل يمكن بناء المجتمع الاشتراكي على أسس عظمية غلاية؟ ألا يحتاج الإنسان إلى إشباع حاجاته الروحية؟ تجري أحداث الرواية في

بسيطاً من التقود وذهب ليشرب الشاي في حانة قريبة، وكان على مقربة منه طالب جامعي وضابط شاب يشربان الشاي ويرغبان في لعب البليارد، فقال الطالب الجامعي للضابط هناك امرأة موصلة مرابية، وكان راسكونيكوف يسمع حديثهما، فقال الطالب الجامعي: "هناك من جهة أولى امرأة عجوز غبية سخيفة شريرة خبيثة مريضة، لا قيمة ولا فائدة منها لأحد، بل هي صارة لجميع الناس، وستموت في القريب مبهتة الطبيعية... وهناك من جهة ثانية قوي فتية شبة نضرة، تضعف لأنها معرومة من المساعدة، وتعذب بالآلوف، في كل مكان، إن ثمة مئة أو ألف عمل خير، أو مبادرة رائدة يمكن التبرع عليها أو إصلاح حالها بمثل العجوز... إن ثمة عشرات من الأسر يمكن إقادها بهذا العمل من الفقر المدقع، والتحلل الأخلاقي، والدمار والفساد... فماذا لو قتلنا هذه العجوز، وأخذنا ماله، ثم وقف على خدمة الاستيقية بامرأها، على خدمة قضية جميع البشر؟ ماذا؟ ألا نتأكد أن جريمة طفيفة كهذه ستسببها ألوف الأعمال الخيرة؟ أننا بقتل فرد واحد نستطيع أن ننقذ حياة ألوف غيره من الوطن والفساد والتحلل! بموت واحد لمعيش مئات، مسألة حسابية!... أنها تمتص حياة الآخرين، أنها شريرة!" (17).

ويجب الضبط الشاب الطالب الجامعي إن نظام الطبيعة بجميعها والحياة من حلقها كعقودها ويشرح الضابط على الطالب السؤال هل تقدم على قتلها، فاجاب الطالب بالنفي، على الرغم من أنه لا يدين من يقدم على قتلها.

وجرى الحديث بين طالب وضابط لأن الطالب يرمز إلى الفكر، في حين يرمز الضابط إلى السلاح، والثورة تحتاج إلى الفكر والسلاح، فلا يكفي الفكر وحده وكذلك لا يكفي السلاح وحده، ويحدث راسكونيكوف جيل الثورة، الذي يتعهد

بالقضاء على النظام القاعد القديم البالي الذي يرمز إليه العجوز المرابية، وبدأت فكرة قتل العجوز تراود راسكونيكوف، ولكنه ما زال متردداً، فحدث للعجوز في المرة الثانية الساعة القضية التي وردتها عن أبيه، وذهب بعد أن سلمها ساعة أبيه للقضية، إلى حانة قريبة وتناول بعض الطعام وشعر ببرتباج، وتراجعت فكرة قتل العجوز المرابية، ورأى أن هذه الأفكار الإجرامية التي تراوده لها مصدر واحد وهو الجوع، فما إن ملا معدته حتى ابتعدت عنه هذه الأفكار "كان راسكونيكوف كمن تحرر من حمل ثقيل" (18) واقترب منه شخص ثمل لو سكران، وكان اسم هذا الشخص مارميلادوف الذي حدثه أنه اب لآلة من زوجته الأولى اسمها سوب ووليه من زوجته الثانية ثلاثة أطفال، يقول مارميلادوف "يستطيع المرء في الفقر أن يظل محافظ على تيل عواقبه الطعنة، أما في اليوس فلا يستطيع ذلك يوماً... إذا كنت في اليوس فأنك لا تطرد من مجتمع البشر ضرباً بالعصا، بل تطرد منه ضرباً بالمكسفة...." (19).

ويقول مارميلادوف لراسكونيكوف أنه يجب أن يكون لكل قسان مكان يذهب إليه في الأيام السوداء أما هو فلا يوجد لديه ذلك المكان، لا بل يوجد اسمه سر عال لا يستطيع تجديده، ولذلك جاء إحقاقه، واضطرت ابنته للعمل بالدعارة لتتضمن أخوتها الصغار، فلقد أوحى إليها زوجة أبيه بذلك، وأصبحت تحمل البطالة التي تعمها النساء السافطات، لأن الفتاة الشريفة لا تصي من عمل شريف بفوقاً كافية، في مجتمع لا شرف فيه. وسعد راسكونيكوف مارميلادوف في الوصول إلى بيته لأن الأخير كان ثملًا.

وأخبرته الخادمة في اليوم التالي أن صاحبة البيت تريد تقديم شكوى للشرطة عليه لأنه لا يدفع اجرة غرفته، وطلبت منه



براي راسكولنيكوف هو قفارة، ولذلك حسم فراخ، وراي ضرورة قتل العجوز، ويرى حلما أن حونيا يحمل حصانه أكثر مما يتحمل ويجلده بعد ذلك يضربه بقصيب الحديد. و يقدم راسكولنيكوف على تنفيذ الجريمة وهي قتل العجوز المراهبة، ويقتلها بالبلطة لأنها شريفة، وترمز إلى النظام القديم الذي يجب أن يدمر، ويقضى عليه تماما، وعلى انقاضه بمكي بقاء روسيا الجديدة، على لسان عائلة. ولكن بقريته تنهار مباشرة بعد تنفيذ الجريمة، فتدخل أخت العجوز وهي أنيسة مظلومة من قبل كل الناس حتى من قبل أختها المراهبة، ويضطر راسكولنيكوف لقتلها، لكي يمحي أثر الجريمة، وبالتالي فهو يقتل أنيسة بريئة، وبالتالي فقه يقتل واحدة من الناس الذين يحمل سلاحه باسمهم ومن أجلهم لأن ساعة القتل برأي دوستويفسكي تسمى ساعة القديم بالثورة الاجتماعية ضد الظلم والقهر والاستغلال.

أن قتل نيزا أخت العجوز يعني أن الحماية بموجب الصنب خطأ ويجب راسكولنيكوف شهيد كبيرا بينه وبين كل من لوجين وسفيرديابلوف، وأحد بريد الزواج من دوبا، والأحر كان يريد الاعتداء عليها، وهي أخت راسكولنيكوف، كان لوجين يعتقد أنه أنسلي جيد لأنه يفكر بمصالحه فقط، ولو كان كل الناس مثله لعم الخير، لأن كل أنيسة يحلق مصالحه، أنه صاحب رأي فئتي، ولكن الأمر الغريب أن هذا الإنسان الاتسلي يقتل أنه يخدمه نفسه، يكدم المجتمع، وبالتالي فهو يلتقي مع راسكولنيكوف الذي يسعى لخدمة المجتمع، مجتمع الفقراء، وبالتالي فإن المسألة بين التصرف القدر والتصرف النبيل هي خطوة واحدة صغيرة، يتم اصلاح المجتمع بنظر لوجين حين يحمي كل فرد من أفراد الخير لنفسه، والمجتمع مولف من أفراد، فيعم للمير للمجتمع كله، ويقول لوجين "مضى

أن يعمل لفلل لها، أنه يعمل، وعمله التفكير ففقتها، وانتابها توبة من الضحك، وأعطته رسالة من أمه تخبره فيها أن أخته دوبا كانت تعمل خالصة ومربية في بيت القاضي اسمه سفيرديابلوف، الذي حاول الاعتداء عليها أكثر من مرة، ولا سيما بعد أن يشرب الممعة، وفستطاعت الدفاع عن نفسها من لون أن تسيء إليه ولاسوته، وفي إحدى المرات وجفته وزوجته يحاول مع دوبا، فظنت أن دوبا موافقة لظرتها، من بيتها، وأخذت تسيء إليها في كل البيوت لترجى أن بعض الناس أرادوا تلويث بوفة البيت أي بيت دوتنيا وأماها بالقطران، وتلوث بوابات البيوت التي تسمى فيها البناات الأديب، هكذا كانت العادات في روسيا في ذلك الوقت، ولذلك اشفق عليها سفيرديابلوف وقدم لزوجته رسالة كانت دوبا قد كتبتها له، ترفض فيها مواعيدته السرية، وتذكره بأنه أب روج، وتصور له حساسته وظلمه، إذ يعذب فتاة طيرة، عزباء لا تحتاج إلى مزيد من العذاب والشقاء، فعصما عرفت زوجته ذلك عادت ورارت بيوت الناس كلهم وأخذت تمدح دوبا، وتشهد على براعتها، ونقرا للناس رسائلها، ولذلك بدأ يتقدم لدوتنيا الكثير من الخطاب، ومن بينهم أحد الأقرباء روجة سفيرديابلوف، وهو محام عمره خمسة وأربعين عاما، يرغب بالزواج من قسيسة طيرة لكي يتحكم بها، إذ كانت سونيا مارمولانوف رمزاً للتضحية بالنفازات من أجل الآخرين، فإن دوبا أخت راسكولنيكوف تريد أن تصمي بذقتها من أجل أخيه، تضحي سونيا من أجل أخوتها، وتضحي دوتنيا من أجل أخيه، ولكن ليس من حطهما أب يقدم على مثل هذه التضحية، هما يفتلظ مفهوم الخير بمفهوم الشر، هما نظنان أنهما تقدمان الخير، في حين أن هذا الخير هو الشر بعد ذاته، هناك أحيانا تخرج الظهارة بالقفارة، أن رواج دوتنيا من لوجين

أقساماً من أمواله على سوبيا مارميلانوف وعلى الفقراء، وقدر لأن الحياة بلا معنى بالنسبة له.

وفي الأقامة على الانتحار يرى في منامه أحلاماً بشعة، تدل على بشاعة روحه، فقد أراد أن يتزوج فتاة صغيرة، وأعطى أهلها نقوداً، اتجه سفيدريغاييلوف إلى قلب دونب لعطه نقده من الانتحار، فرفضته فكان مصيره الموت، الذي كان يتريص براسكولنيكوف لولا أنجذته سونيا مارميلانوف التي أهدته إلى طريق الاعتزاز فالتفت الروحي.

يدرك راسكولنيكوف أنه يشبه كلًا من سفيدريغاييلوف ولوجين، ولكن، إدراكه غير واع، أن من الإساء يعرف من الأشياء أكثر من تلك التي يعبر عنها، إنه وعي ضبابي، وشعر مباشرة بعده عن أخفته وعن أمه، لا يستطيع أن يرضم والدته، فكأنه النحر، لديه صديق اسمه رازوميكين وهو الوقت ذاته صديق المحقق بارفيري، الذي عزم أن راسكولنيكوف هو القاتل من خلال تحليله لمقالة نشرها سليف راسكولنيكوف في إحدى الجرائد، يتسم فيها الناس إلى عظماء وبسطاء، يؤثر العظماء على الأنظمة القديمة ويبسّون أنظمة جديدة على أنفسهم، وإف البسطاء فنورهم في الحياة استعراز الجنس البشري، والتصديق للعظماء إن اقتصروا.

ويولد كل من العظماء والبسطاء بطبيعتهم، ويولد العظماء مرة مثلاً كل مدة أو ألف سنة ويحدث أحياناً أن يسبقاً عالياً بقلن نفسه عظيماً، ولكنه يفشل، ويهرق العظماء الدم في سبيل تنفيذ أفكارهم، من هؤلاء العظماء نيلايون بونلبرت (1769 - 1821) وغيره

وإستطاع المحقق الذكي بارفيري معرفة أن القاتل هو هذا الشاب، ولكن لا توجد لديه أدلة كافية، واعترف

هذا أنني حين اجنبي خيراً لنفسى وحدي، فقلما أحصل في الوقت ذاته خيراً لجميع الناس" (20) ويسأله راسكولنيكوف قد تصطدم مصالح فرد مع مصالح فرد آخر، فمجموعة من الأفراد فلما العمل في مثل هذه الحالة. ويجب لوجين أنه مستعد للقتل إن اضطر في سبيل تحقيق مصالحه الخاصة، ويقدم لوجين بالفعل على أعمال خسيصة وسافطة في سبيل الوصول إلى مصالحه، مثل أنه دس قطعة نقود في جيب سونيا واتهمها بعد ذلك بالسرقة، لكي يبسيء لها ولراسكولنيكوف، ولكن هنا شاهداً وهو لبيز باتنيكوف شهود بأنه راه وهو يسس النقود. وبالتالي فإن شخصية لوجين وراسكولنيكوف متشابهتان في بعض النقاط، ويحيط هذا الشيء راسكولنيكوف، لأنه يؤثر على أمثال لوجين، فوجدته شبيهها به.

إن التشبيه الحقيقي لراسكولنيكوف، فهو سفيدريغاييلوف الأقطاعي، الذي تصل دونيا تحت راسكولنيكوف حادمة في بيته، والذي تسبب بقتل زوجته مارفا، والذي يقول أن طبعها يزوره أحياناً، يستطيع هذا الإنسان أن يقدم على جريمة القتل ليس بسبب سفوية معينة، كما هو الحال عند راسكولنيكوف، ولا لأن مصطنعة تتطلب ذلك يقدم على القتل بلا سبب منطقي، ويبدو أحياناً القرب إلى الرومانسية من راسكولنيكوف، وكان الأخير تلميذ لثلاث. والمسافة بين الاثنين لا تتجاوز الخطوة الواحدة، ولقد أقم سفيدريغاييلوف على الانتحار فقط لأنه فهم أن دونب لا تحبه ولا تستطيع أن تحبه، وفي لحظة من اللحظات عندما استدعاها إلى بيته، وأطلق الباب المفتوح، وأطلقت عليه النار من مسدسها، فخرجته ولم تقتله، وكادت في النهاية أن تستسلم لرغباته، ولكنه طمع في حبها، وليس فقط في جسده، فاعلمنا ياس من الوصول إلى حبها، اعطاها المفتاح، ووزع

أخوتها الصغار، والفكرة الثالثة وهي الفكرة العالمية العلمية التي تأخذ بمعطيات العلم والعقل، والتي تجسدها هما راسكولنيكوف، الذي يومئ بضروة القضاء على الظالمين وبناء مجتمع جديد تسوده العدالة والمساواة عن طريق الثورة، ويقف الكاتب على الحياء من هاتين الفكرتين فلا يتدخل لصالح هذه أو تلك، ولكن عواطفه لصالح الفكرة الأولى بدليل أنه جعل راسكولنيكوف يندم ويتوب ويعترف، ولم يستفد من القود التي تهيئها من عدد العجوز المريفة، إذ وضعها تحت صخرة كبيرة في حديقته مهجورة وبعد ذلك سلمها للسلطات القضائية، ولم يصبح من أمثال نابليون بوتنرت (1769 - 1821) كما كان يريد، لأن نابليون استطاع أن يحقق ما حققه على حساب دماء الأبرياء، لأنه عديم الضمير والوجدان، أما هو فيعجز وجدانه، ولذلك يعود إلى الشعب وإلى الكارهة وإيمانه بالجنود وبنزاه الوط، تلك الفكرة التي اعتمدت بها سونيا مارملاذوف، والتي عبر عنها المحقق بارفيري، إذ شعر بانتعاش المتكف عن جنوده عن شعبه ووطنه، وكثارة ترجمة لقص أجني.

## 9 - رواية (الأبله) 1868:

يقول دوستوفسكي عن فكرة الرواية "فكرة الرواية هي فكرة القديمة المحببة، والصعبة التي درجة أنني ظننت طويلاً لا أجد على تناولها... والفكرة الأساسية للرواية هي تصوير المصير أربع تماماً، ولا يوجد شيء أصعب من ذلك في الدنيا وخاصة الآن، فكل الكاتب، وليس كاتباً فحسب، بل وحتى جميع الكتاب الأوروبيين، الذين حاولوا التصديق لتصوير الإنسان الرافع تماماً كلهم تكسروا، لأن هذه المهمة لا حدود لها، فالأمر هو المثال، والمثال، سواء كان لدينا أم لا، لدى أوروبا المتحضرة، ثم يتشكّل بعد".

راسكولنيكوف لدورة الشروطة وحكم عليه بالأعمال الشاقة لمدة ثمانية أعوام في سيبيريا وذهبت معه سونيا ونزجها فيما بعد، بعد أن تأكد بأنها إنسان صائفة وجيدة، وإن اضطرت للسقوط في فترة من فترات حياتها، أما اخته دونيا فتزوج صديق رازوميفين وأمه لا يحدث لها شيء فتظن أن ابنها مسافر في مهمة دبلوماسية ولا يحظر على بالها أن ابنها قاتل.

هذه الرواية هي الرواية الأولى التي أتاحت لدوستوفسكي الوصول إلى العالمية، وهي رواية أيديولوجية، فالتطل على الأفكار، تفورده الفكرة التي حيث تشاء، وهي رواية اجتماعية، ونفسية وفيها شيء من الخصائص الروائية البوليسية، وهو عنصر التشويق عن طريق المفاجآت ولكن المفاجأة ليست هنا بعد ذلك، وإنما هي وسيلة لتوضيح فكرة مفادها أن الحياة مليئة بالمفاجآت، وبالتالي تحسب بأن اثنين ضرب اثنين يساوي أربعة، وهذا صحيح في الحساب، ولكن الحياة لا تطيق نتائج أخرى لا تكون النتيجة أربعة أو خمسة... لأن الحياة أعنى من الحساب، فقد حسب راسكولنيكوف أن أخت العجوز لن تكون في البيت في ساعة معينة وأد بها تقي في تلك الساعة ساعة تنفيذ الجريمة ويضطر لقتلها

بدأ دوستوفسكي بهذه الرواية نوعاً جديداً من الروايات وهي الرواية ذات الأصول المتعددة على حد تعبير الباحثين (1895 - 1975) فهنا صراع بين الأفكار وليس بين شخصيات، فتقوم الشخصيات بتجسيد الأفكار، وهناك فكرتان رئيسيتان، الأولى الفكرة الروحية المثالية والتي تعني إذا كنا نريد الخلاص فليدنا أن نضحي من أجل الآخرين وإن يعطينا بلا حساب وبلا مصلحة ومن أجل الله لا من أجل الجاه، تجسد هذه الفكرة في هذه الرواية سونيا مارملاذوف، التي صممت بذاتها من أجل

إنَّ المشكلة الأساسية التي تصدَّى لها الروائي هي تصوير الإنسان الرابع، وبما إنَّ الإنسان الرابع غير موجود في الواقع، فاستقى الروائي مبادئه من الكتب الأدبية، يشبه بطل الرواية الأديب الروسي العظيم ليف تولستوي ( 1828 - 1910 ) فجاء اسمه مشابهاً لاسم تولستوي، فسمعه ليف نيكولايفيتش ميشكين واسم تولستوي، ليف نيكولايفيتش تولستوي، كان هذا الإنسان قوياً وضعيفاً بالوقت ذاته، فاسمه الأول ليف يعني الأسد، وكثيره ميشكين تعني الفار، أي يجمع القوة المتناهية والضعف المتناهي، هو غني وفقير بأن واحد، فلا يوجد لديه إلا صرة ثياب وبالوقت ذاته ورثة كثيرة، إذ وصلت رسالة وهو في سويسرا من شخص اسمه سالازكين يبلغه فيها أن خالته ماتت منذ خمسة أشهر، وهي الأخت الكبرى لأخته، ولا يعرفها الأمير، وكان ورثتها الوحيد هو الأمير، وكثيرت وصيتها التي يرث بموجبها مليون ونصف المليون روبل.

يستطيع أن يكتب بأكثر من لغة، أي يستطيع أن يتفهم أكثر من شخصية، يأتي من سويسرا حيث كان يتعالج من مرض الصرع، أي يأتي من مكان ما، وعصره سبعه وعشرون عاماً، يمثل الأمير ميشكين الاتجاه المتسامح والروحي والمثالي له يشبه إلى حد ما السيد المسيح، ويمثل إيبوليت الاتجاه الآخر الاتجاه المادي، اتجاه الثورة، وثورته أكبر من ثورة راسكولنيكوف بطل رواية "الجريمة والعقاب" ( 1866 ) الذي ثار ثورة اجتماعية، في حين أن إيبوليت يتوزع ضد النظام الكوني بكامله، أنه مريض وسيموت لأن مرض السَّل في ذلك الوقت لا علاج له، وبقي بيده وبين الموت مدة لا تزيد عن أسبوعين أو ثلاثة ويكتب مذكرة من عدة صفحات يهرر فيها الانتحار لأنه جاء إلى الحياة بإرادة غير، وسيموت بسبب

المرض حتماً خلال فترة وجيزة، فالأفضل أن يختر ساعة وفاته... من الذي يستطيع وبأي حق ولاي سبب أن ينكر على حرية التصرف في حياته خلال هذين الأسبوعين أو خلال الأسابيع الثلاثة" ( 21 ) يكتب إيبوليت في مذكراته التي يقرأها على الحضور، ولكنه يستغرب أن معظمهم يتعجبون أن ينتحر، بعضهم فقط من أجل التسليمه لكي يشهد الانتحار، ويرى بعضهم أنه قرأ عليهم مذكراته التي يبرر فيها انتحاره لوعينه في أن يشوه عن فعل ذلك، لأنه يرغب في الحياة ولو بصحبة مرض السل، ولو لمدة أسبوع أو أسبوعين، إنه الوجه المعاكس للأمير ميشكين.

وقبل محاولته تنفيذ رغبته في الانتحار يتأمل بوجه ميشكين بحبه ويرى فيه انتمت بالضمي الكبير لهذه الكلمة ويتأمل جمال شروق الشمس ويضغط على الزناد إلا أن الرصاصة لم تنطلق، وبقي حياً. ومات إيبوليت فيما بعد قبل المدة التي حددتها له الأطباء بقليل بسبب مرض السل، وكان إيبوليت يحب الأمير ميشكين، ويشبه الأمير ميشكين دون كيشوت، الإنسان الذي يسعى لفعل الخير للأخرين، وهي الشخصية التي لعبتها ريشة الروائي الإسباني سيرفانتس ( 1547 - 1616 ) أن الفارس يناضل من أجل الحقيقة، لأن أمثال دون كيشوت والأمير ميشكين يحركون التاريخ على حد قول الروائي تورغينيف ( 1818 - 1883 ) الذي أشار في بحث له بعنوان "هاملت ودونكيشوت" بأن أمثال الدونكيشوت يعيشون للأخوين وليس من أجل الذات، وهم غريزون على عكس أمثال هاملت.

ولعل أحد المصادر التي اعتمد عليها الروائي دوستويفسكي حين صوّر شخصيته هي قصيدة بوشكين ( 1799 - 1837 ) بعنوان "الفارس الفقير" وهي القصيدة التي تقرأها إحدى شخصيات الرواية وهي

معهم إلى المكان الذي سيتم فيه تنفيذ الحكم، وأمر عليه أن يراف المحكمة بأعداءه رمياً بالرصاص بجرميه السياسية، وبعد نحو عشرين دقيقة تلى عليه قرار آخر يعفي عنه، فطبق حكم الإعدام وببدله بقوبة أخرى، ولكن الفترة التي انقضت بين تلاوة الحكم الأول وتلاوة الحكم الثاني، أي خلال عشرين دقيقة، أو ربع ساعة على الأقل.... " (22).

ويتابع فوفس ما حدث لدوستوفسكي تماماً وهو استبدال حكم الإعدام بالأعمال الشاقة ومشاهد دوستوفسكي خلال تلك اللحظات.

يرفع الأمير ميشكين شعار التسامح، ويرى ضرورة مصالحة الآخرين، والطلب منهم لكي يسامحوها على قائمها التي ائتمرت ما ضدهم، بتعلق بالأمير فلها تسامحاً كان احداً من تسامح فيليبوفنا، التي تقول عنه: "أول شخص في حياتي كلها، امتت بآله مخلص لي اخلاص تاماً، لقد آمن بي منذ أول نظرة، وأنا اومن به ايضاً" (23).

وطلبت ناستاسيا فيليبوفنا من الحضور أن يقص كل واحد منهم أكثر الاعمال دنسة من التي تقدم عليها في حياته، وذلك بعد أن جمعهم بعد ميلاده، لأنها تريد الانكسار منهم، فلقد ائلق على تربيتها التي توتسكي، وأخوها فيما بعد، وهي جميلة جداً لا يوصف، وكان التجار راغوجين يرغب في الوصول إليها واحد يسأولها على نفسها، بدا بشمانيه عشر ألف روبل، وبعد ذلك دفع اربعين ألف، وأخيراً دفع العنة ألف، وجاء بها إليها في يوم عيد ميلادها بحضور جميع معارفها، منهم الجنرال ومنهم توتسكي ومنهم الأمير ميشكين الذي قال لها آنذاك: "أنتي يا ناستاسيا فيليبوفنا... أنتي احببت، اما مستعد لأن اموت في سبيك يا ناستاسيا فيليبوفنا، لأن

اغلايا، فهو من ناحية فارس ومن ناحية أخرى فقير، فلقد كان الأمير ميشكين مثل الفارس الفقير بجميع التناقضات، فهو محرم وتلميذ، له قلب طفل، ولكنه يفهم كل شيء، لديه بعض صفات الأطفال مثل البراءة، والقرى للقلب، وحاول المؤلف ألا يجعله مصحكاً.

يرى فيه كل الناس إسماعاً كبيراً، هو يراي المؤلف قريب من الكامل، تقول إحدى الشخصيات وهي ناستاسيا فيليبوفنا: أنها للمرة الأولى تتلقى إسماعاً، أي أن الآخرين يرايها نيسوا بشراً، ظهر على الأرض إنسان يستطيع جذب الآخرين إلى شخصه، ولعل إحدى الشخصيات التي تتصف بصفات سلبية، عكس صفات الأمير ميشكين، هي شخصية التجار راغوجين فهو رجل ذو سكين أو خنجر، أي الرجل المستعد لنبح الآخرين، يعيش لنفسه فقط، لا توجد في الأمير ميشكين صفة واحدة من صفات التجار راغوجين والعكس صحيح، كلهما شخص واحد ولكنه انقسم إلى شخصين.

يصل الأمير ميشكين الذي تربطه صلة قرابة بـ زوجة الجنرال ايفان ايبانتشوف إلى بطرسبرج إلى بيت الجنرال المذكور، ولدى الجنرال ثلاث بنات، الصغرى بينهما اغلايا وهي الاكثر جمالاً، وكان الأمير ميشكين قد أمضى في سويسرا أربع سنوات أو أكثر قبلها من أجل العلاج، ويعتبر في بطرسبرج على الجنرال وزوجته وبناته، ويجري الحديث بين الأمير والجنرال وبناته عن عقوبة السجن والاعدام.

فوصف دوستوفسكي ما حدث له يوم الثاني والعشرين من كانون الأول على لسان الأمير ميشكين في رواية "الأبله" عام 1868، يقول الأمير ميشكين "إن في الأمر، الذي مسحبه الآن شهما غريباً جداً، غريب بدرجة حلوة، هو رجل الخنجر مع رجال آخرين محكوم عليهم بالإعدام الشديد

أسمع لأحد أن يقول فيك كلمة سوء" (24). ولكن ماستاسيا فيليبوفنا تردده في قبول طلبه، وتقول له: "أيا أمير الأوصال إن نغترقي على صداقة" (25)، هي ترى أنها لا تستحق انساناً مثل الأمير، الذي يستطيع أن يتزوج فتاة لم تكسب سمعتها.

وأخذت ماستاسيا فيليبوفنا مئة ألف روبل من راغوجين مقابل لينة بقضيها معها، وقررت رميها بالنار وسمحت لأحدهم وهو لبيبديف أن يزحف لكي يأخذ النقود من النار قبل أن تحترق وتصبح له، وذلك لكي تنقذ، وزحف بالفعل، ولكنه عندما اقترب من الموكد أحجم عن أخذ النقود لأن عزة نفسه ابت ذلك، واستطاعت ماستاسيا فيليبوفنا أخذ النقود من النار قبل أن تحترق وأعطتها للرجل الذي رجع لقاء أهله.

الفتاة الشقية التي أحببت الأمير هي أغلاليا بنت الجنرال، ولكنها تزوجت شخصاً بولونيا ورحلت إلى خارج روسيا، تزوجت من شخص بولوني، ادعى أنه كويت وتبين بعد زواجها أنه ليس كويتاً، واعتنقت المذهب الكاثوليكي، أي تخلت عن مذهبها الأرثوذكسي، ولقد خدعها البولوني، وكانت الغيرة تنهش قلبه، على الأمير ميشكين من ماستاسيا فيليبوفنا، التي تخاطب الأمير ميشكين فتقول له: "أنت يا أمير ألم توكد لي أنك ستقبضي مهما يحدث لك، وأنتك لن تهجريني في يوم من الأيام" ألم توكد أنك تحبني وأنت تظفر لي كل شيء، وأنتك تحترمني... نعم... وأنا التي هربت منك، لا لشيء، إلا أن ادعك حراً طلباً" (26).

هربت ماستاسيا فيليبوفنا من الأمير ميشكين لأنه تعبه وتحترمه وترى أنها لا تستحقه، وكانت ماستاسيا فيليبوفنا أن تزوج الأمير ميشكين، ولكنها في ساعة الزفاف وقبل عقد القران ينطق تري وجه راغوجين، فهرب إلى، وتطلب إليه أن

ينقذها، وكلفت في حقيقة الأمر، تشعر أنها لا تستحق الأمير، وهربت من التاجر راغوجين الذي منذ بداية الرواية كان يطمح في الوصول إليه، فهرب به التاجر راغوجين، وقتلها بالمسكين وحكم عليه بالسجن مع الأعمال الشاقة لمدة خمسة عشر عاماً، وألت أرزاقه إلى أخيه، ويتحدث راغوجين في نهاية الرواية مع الأمير بكل بساطة، فهم التقياً في بداية الرواية، ويخبره كيف قتل ماستاسيا فيليبوفنا، "أليك شيئاً آخر أدهشني: لقد بغدت المسكين تحت الثدي الأمير، إلى عمق سبعة سنتيمترات تقريباً.. فلم ينسكب من الدم إلا نصف ملعقة على الثموص.. لا أكثر.

قللي الأمير وهو ينصب قلمته بتأثير انفعال فظيع: هذا أعرفه... أعرف هذا... أرات عه... ذلك ما يسمى نزيفاً داخلياً". (27)

يعود في نهاية الرواية الأمير ميشكين مريضاً ويتابع العلاج خارج البلاد، أي أنه بالفكره الروحية والمثالية كم يستطيع إصلاح أي شيء، يبقى الفساد منتشراً كما كان قبله منتشراً، وعاد إلى المستشفى الذي كان يعالج فيه قبل عودته إلى روسيا، وعاد الطبيب شتايرر يتابع معالجته، وتعاطفت معه الجنرالة وينتاهي.

## 10 - رواية (الشياطين) 1872

يقول الناقد المعروف أبقولي لونتشارسكي، الذي تولى منصب وزير الثقافة بعد ثورة عام 1917 في روسيا، يقول عن أدب دوستويفسكي: "إن دوستويفسكي يلد شخصيات في عذاب المصاخص، ويطلب متسرع النصااص، وبأنفاس ثقيلة لاهثة وهو مضى مع أبطاله لأرتكاب الجريمة، ويحيا معهم حياة جبارة قذرة: وهو يندم معهم، وهو معهم،

العدد

188 419

2006

بشكل يشترك الجميع في جريمة القتل، لكي يجمعهم سر جنائي، وهذا ما حدث، واعتقل على أثر كشف الجريمة بينشيف زعيم الحلقة، الذي كان يومئذ أن القاية تبرر الوسيلة، ويؤمن بفكر الثوري القوضي بالكونين الذي سمعه دوستويفسكي عام 1867 في مؤتمر "عصبة السلام والحرية" في جنيف والذي حصره أيضا هيجو وهرنسن، واستطاع نيتشاييف، وهو سجين، أن يهد لتخريب المسجونين السياسيين في وقت معين، إلا أن الموت باعته قبل تنفيذ خطته، وأدان دوستويفسكي هذه الحلقة واساليبها وجرمهم، وهناك من يقول بأن دوستويفسكي أدان الأسلوب فقط، ولكن دوستويفسكي كاس ضد التفكير المادي، لأنه لو كان ضد فقط الأسلوب لما احتلف عن كارل ماركس (1818 - 1883) الذي أدان كلا من بالكونين ونيشاييف (1847 - 1882) الذي كان شرا وارا هابيا بالوقت ذاته، لا يجوز للثوري أن يكون ارا هابيا يراي كارل ماركس، عندما عرف دوستويفسكي بجريمة قتل الطالب ايفانوف شرع بكتابة الرواية عام 1870 وتجزها بعد عامين، أي عام 1872، أي كان يكتب الرواية أثناء التحقيق، مع بينشاييف ومحاكمته، ونشرها. عنوان الرواية "الشياطين" ويفصد بهم دوستويفسكي القواز، الذين يتخلطون على جسم روسيا، التي لا يمكن أن تتعالى من وضعها الا بطرد هؤلاء الشياطين من جسدها، وتذاك تستدير بالطريق المستقيم.

يقوم علي راس التنظيم في رواية "الشياطين" (1872) شخص اسمه ستافروغين، هو نفس غير عادي تنطلق منه كل خيوط التنظيم، وشكله جميل جدا لدرجة نطقه به بصع على وجهه قناعا، ولكن جماله أقرب الي تشويه الجمال، وليس الجمال ذاته، شعره شديد السواد يهث شكله للفرق في النفس لسبب ما، لا

في افكاره، يزلزل السماء والارض". تختلف هذه الرواية عن روايات دوستويفسكي الأخرى بأنها ذات صوت واحد، أو ذات اتجاه واحد، فهي ضد الاتجاه المادي والثوري، ويحتفي فيها الصوت الآخر، الصوت الذي يتعاطف مع الثوريين، هنا فقط صوت واحد، أراد هنا دوستويفسكي أن يعبر عن فكره صراحة، ولو على حساب المستوى الفني للرواية، وصرح بذلك الكاتب، ولكن الرواية جاءت بمستوى في رفيع مع اختلافها عن روايات "الجريمة والطب" و"الإبله" (1866)، و"الأخوة كارامازوف" (1880) اختلفت عن هذه الروايات الأربع بأنها ذات اتجاه واحد، أي ضد الثورة بصراحة ووضوح، في حين كانت تلك الروايات الأربع مع وضد، ولكن مع ذلك، فالذي كتبه دوستويفسكي العفري ومستواه الفني رابع، ودات بديان محكم، وإن راي بعض الأدباء والنقاد أنها تشكل أخفاقا في حياة دوستويفسكي الأدبية، ولقد عبر عن هذا الراي الروائي ايفان بونين (1870 - 1954)، الذي حاز على جائزة نوبل للاداب، عام 1933.

كأس السبب المباشر لكتابة الرواية اقدام تنظيم ثوري فوضوي في موسكو اسمه "الانقزام الشعبي" على قتل احد اعضاءه عام 1869 وهو الطالب الجامعي ايفانوف، لأنه بدأ يتحسس عدم جدوى التنظيم الذي هو عضو فيه، ولأنه أراد الخروج من التنظيم السري، الذي كان يترأسه ثوري فوضوي اسمه نيتشاييف (1847 - 1882)، كان يحاول اقناع اعضاء حلقة، ان حلقة جزء من حلقات منتشرة في روسيا كلها، وأن الثورة على الاوباب ولكن كلامه كان غير صحيح، فكانت حلقة وحيدة، ولم يكن له أية قروح في المحادثات الأخرى، وعندما بدأ يتحمل اعضاء الحلقة، تقدم على قتل احد اعضائها

العد

189

419

2006



يعرق بين الله والشياطين، وبين الخير والشر، وبين العمل النبل والعمل المنحط، ولذلك فهو مستعد للقيام بالجريمة، في أية لحظة، لا يعرف قلبه معنى الحب، يقسم الفساد الذي أقدم عليه إلى درجات، فساد كبير وفساد عادي، ولقد أقدم على اغتصاب فتاة عمرها اثنتي عشرة عاماً، فقط لكي يجرب طعم لذة من هذا النوع.

ستافروغين هو ابن فارفارا ستافروغين أرملة جنرال توفي عام 1855، وهي ابنة تاجر، وانفصلت عن زوجها قبل موته بأربع سنوات، ولا تملك أي حظ من الجمال وهي تملك بلدة سكفورشينكي، حيث تجري أحداث الرواية، وانتقلت فيما بعد فارفارا ستافروغين إلى العاصمة بطرسبرج، حيث تعرفت على مجموعة من الأنبياء، الذين بدأوا بتقسيم روسيا إلى قوميات، وإلى الطائفة بالأحرف اللاتينية، وإلى الفداء الأرثوذكسي للمرأة، والأسرة، وأصدرت فرافارا ستافروغين بمساعدة الأنبياء الثوريين مجلة ثورية، أما الذي قام بتربيته نيوكولا ستافروغين فهو ستيبان فرخوفسكي عمه خمسة وخمسون عاماً، الذي كان يعمل استاذاً جامعياً والفني محاضرات عن العرب عام 1840 وتزوج فتاة في ريعان شبابها وتوفيت في باريس، بعد أن تركت له صبياً في الخامسة من عمره، وعاش معترف في السنوات الثلاث الأخيرة، وتزوج مرة ثانية فتاة ألمانية، وتوفيت بعد زواجها منه بسنة واحدة، فعاش مع فارفارا ستافروغين مربية لابنها، ولم ير أباه إلا مرة أو مرتين خلال فترة طوبله تزيد عن عشرين عاماً. كتبت المرأة الأولى حين ولد ابنه والثانية عندما اقتسب إلى الجامعة.

وراث قيادة التنظيم إن يكون ستافروغين على رأس التنظيم، وذلك لجمال طبعه، ولأنه مصاب بمرض نفسي، فهو الشخص الذي يقتشون عنه، المهم أن شكله

جميل، وبهذا يستطيع قيادة الجماهير، ولكن ستافروغين الذي كان ضليطاً، أقدم على قتل أحدهم في أثناء المبارزة بالمسدسات وجرح آخر في مبررة أخرى، فقام استقالته، من الجيش وبدأت تصرفاته تكل على مرضه، ففي إحدى السهرات، بينما ردد أحدهم جملة، كتبت دائماً تتردد على نفسه، "إن اسمع لأحد بأن يجرتني من طرف أمني" فما كان من ستافروغين إلا أن أمسك بصبغيه طرف ذق هذا الشخص أمسكاً قوياً وأجبره على أن يمضي وراءه ثلاث خطوات، وإثناء حيلة الرقص، رقص مع امرأة يعضون زوجها، "وأمسك بقامتها على حين فجأة، وأضيق بعمقه كله على شفتيه، فقبلها قبلتين أو ثلاثاً على مرأى من جميع الناس، فما كان من المسكينة إلا أن أغشى عليها من شدة ما أصابها من روع" (28)

فلستعداء للمحافظ الذي تربطه به صلة قرابة، وطلب منه أن يوضح سبب تصرفاته، فطلب من المحافظ أنه يريد أن يهمس في أذنه، وبالفعل اقترب منه المحافظ فعضه عضه قوية في أذنه، أمر المحافظ على أثرها بزرجه في السجن، وبعد ذلك أرسلته وألته للعلاج في إيطاليا واستمر علاجه مدة ثلاثة أعوام وعاد إلى روسيا، ولكن أعرض مرضه أصبحت تظهر بشكل آخر، فهو لا يرى "أي فرق بين نداء شهوانية حيوانية وبين عمل عظيم، كتضحية المرأة بنفسه في سبيل الاستقية" (29)

ويقول له أحد شخصيات الرواية واسمه شتوف: "أنت ملحد، لأنك فرستقراطي، لأنك سيد، لقد أصبحت لا تميز الخير من الشر، لأنك أصبحت لا تفهم شعبك" (30)

وأقدم التنظيم، كما اعترف أحد أعضائه وهو لياسين على مجموعة من الجرائم والعرائق: لزراعة قواعد الدولة، لتمجيد



الدينية، وكان مفتقة في حرم الكنيسة، وكذلك قتلت زوجة شقوف باليوم ذاته الذي قُتل فيه زوجها، إذ احتلت تركض في الشوارع تصرخ "زوجي قُتل" وذلك بعد ساعتين من انجائها طفل مات قبلها بسبب البرد الذي أصابه وهي تركض به في الشوارع، وعوتت أجهزة الأمن تفاصيل الجريمة من أحد أعضاء التنظيم وهو أياشين وهو في نحو الأربعين من عمره، وقد ألقى القبض على أعضاء التنظيم، أما نيكولاى ستافروغين فقد شق نفسه وترك مذكرة "لا يتهم أحد، أنا الفاعل" وكتب مفكرته التي تدل على هساده الأخلاقى.

أعضاء التنظيم، كما نلاحظ، أبناء لاس موزلة، ولا يؤمنون بالله، ويعتقدون على الشعب، والدموع على مجموعته من الجرائم منها، قُتل شقوف لأن أفكاره تراجعت بين الأمل والإحباط، ولأنه رأى ضرورة الاقتراب من الشعب، فطنته بطرس بن ستينيان بكل برودة، لأنه مجرم بظهيته، تسري روح الأجرام في دمه وقد قُتل شقوف عن علاقة التنظيم بالشعب "انتم لا تجهلون الشعب فحسب، بل لا تشعرون نحو الشعب إلا بانحسار الاحتقار والإزدراء".

كأنت أراوه عكس آراء ستينيان فرخوفسكي الذي يكره الفلاح الروسي ويتخذ من الغرب قدوة للشعب الروسي، والغرب هم الألمان والفرنسيون، وكان عليه أن يدفع حياته ثمناً لأزمته ولأن التنظيم بحاجة إلى الأقدام على جريمة من أجل ترسيخ الرابطة بين أعضائه، ولقد رسم دوستويفسكي في هذه الرواية صورة كاريكاتورية للرواى الروسى فيلن تورجيبف (1818 - 1883) وذلك في شخصية الكاتب كارامزينوف الذي يحاول التقرب من التنظيم السرى فقط من أجل أن يعرف متى ستقوم الثورة لكي يبيع أرزاقه ويهرب خارج البلاد قبيل شوب هريق الثورة، وفهم جميع التقاد أن المقصود بشخصية كارامزينوف قما هو تورجيبف،

تفسخ المجتمع، نبت اليأس في النفوس، لإدخال البلبلة والفوضى إلى العقول، وبعد ذلك يتم الاستيلاء على المجتمع الذي عمته الفوضى، المجتمع المريض، الحار، المستعثر، الزباب" (31).

وللتنظيم برنامج مطبوع في الخروج، وكان منظر التنظيم بطرس بن ستينيان فرخوفسكي، الذي كان أبوه يعيش مع فارقارا يتروفا، وعمل في الماصى مريباً لابنها، يقدم بطرس بن ستينيان على قتل شقوف وهو طالب جامعي، طرد من الجامعة، وهو ابن أحد أئان فارقارا يتروفا وأخته دريا تعمل خادمة لديه، ومتزوج من خاتمة ولكنه تفصل عنها، التحق بالتنظيم وبقي متردداً، سلمه التنظيم المطبعة السرية، فوضع المطبعة في مغارة، وطلب منه التنظيم إعادة المطبعة، ولكن هناك في المغارة أيلأ هجم عليه مجموعة من أعضاء التنظيم وأطلق عليه بطرس النار في راسه، وألقيت الجثة في النهر بعد ربطها بصغرتين، وكان الأمير لهذه الجريمة أن المقتول كان متردداً، ولم يؤمن بأفكارهم الإلحادية.

وكل أحد أعضاء التنظيم ينوي الانتحار واسمه كيريلوف فالتقى معه بطرس على أن يكتب رسالة قبل انتحاره يصرح فيها ببقه القتل لكراميته لشقوف منذ زمن بعد وألقى بطرس بعد الجريمة كلمة في التنظيم قال فيها: "سوف تنظم صفوفنا من أجل أن نفود الحركة" (32) ويتبع فيه من الضروري استلام السلطة، أما هو عندما علم أن أجهزة الأمن تلاحقه تسأل عراباً إلى خارج البلاد، وقبيل رحيله أوصى أحد أعضاء التنظيم بالحلقة "أني لا أريد أن تنفرد الحلقة أنتى فت وإا تنبهر. إن حلقت شبيكتك كثيرة" (33) وهو قد يخدع التنظيم نفسه، لأنه لم تكن هناك الحلقة واحدة، وهي الحلقة المذكورة، لم والده ستينيان لقد مات دفن بموجب الطقوس

تشبه روسيا المركب في البحر المهند بالغرق هو والده، وأما الغرياء والفران فستغرب قبل الغرق.

## نقد نيكولاي ميخائيلوفسكي (1842 - 1904) للرواية:

من بين الذين انتقدوا رواية "الشياطين" مالفد معاصر لدوستويفسكي اسمه ميخائيلوفسكي، الذي كتب مقالاً بعنوان "الموهبة القسبية" رأى في دوستويفسكي ظلم في روايته الانتق للذكر الثوار الروس، لأن الرواية تدعم السلطة، والسلطة موجهة ضد الشعب، وهي قوية وليست بحاجة لمن يدعها، ورأى ميخائيلوفسكي أن الشياطين الحقيقيين هم الراسماليون، ورأى أنقاد المذكور أن الفكر الاشتراكي ليس بالضرورة فكرة ملحدًا وعمل ميخائيلوفسكي رئيساً لتحرير مجلتي "مذكرات وطنية" و"الثروة الروسية"

## 11 - رواية (المراهق) 1875:

كتب الأديب الروسي المعروف فستدظنطين هيدس (1892 - 1977): "لقد استجاب دوستويفسكي بكل قوى روحه وموهبته، وبكل طاقات فكره وآلام ضميره للقضايا الشائكة والمعضلة في تلك الفترة، التي كان فيها المال والغف والوقاحة تجعل من البشر أدوات لتحقيق هدف عظيم ومسيطر ألا وهو الكسب، ولقد قال ألداع دوستويفسكي لذلك ويقول الآن أن روح الإنسان تنمرد وتتعب بحث عن الخلاص، وأنه على الأرجح قد تفصل الموت على أن تتحول إلى سلمة"

جاءت الرواية على صيغة مذكرات انشاب أركادي دولغوروكي عمره واحد

وعشرون عاماً، وهو ابن القرن مكار دولغوروكي، وأما أبوه الحقيقي فهو الثري والأقنطعي فيرسيلوف الذي يبلغ عمره ثناء كتبه المذكرات 47 عاماً، وأقام الأقنطاعي علاقه مع زوجة الفلاح دولغوروكي التي كان عمرها 18 عاماً في حين أن عمر زوجها 50 عاماً، وأنجبت من الأقنطاعي ابنها الذي يكتب مذكراته

مشر دوستويفسكي روايته في مجلة "المذكرات الوطنية" وهي مجلة تقنية كان يصورها ميكاسوف (1821 - 1878)، كان هذا الشاب أركادي دولغوروكي بطمح في الوصول إلى المال لأن المال سلطة، سلطة روتشيلد (1792 - 1867) وهو مصري بلرمسي وموسس دار آل روتشيلد المالكة، وهو صاحب سلطة مثله مثل نابليون بونابرت (1769 - 1821) وحصل روتشيلد على لقب بارون من قبل امبراطور النمسا، وكان يقدم أروضا مالية لدولة الدانمارك، فقامل سلطة، إن روتشيلد هو ملك المال، يقول الشاب أركادي، إذا ملك المال فإن النساء سيلهتن وراءه يقول أركادي: "... إن فكرتي هي أن أكون مثل روتشيلد، هي أن أكون في مثل غنى روتشيلد، لا أن أكون غنيا فحسب، وإذا أن أكون مثل روتشيلد، أما غرضي من ذلك واقعي إليه، والأهداف التي أسمى إليها، فلنك كله ما سأعالجه فيما بعد" (34).

أما والده فيرسيلوف فهو "أقنطاعي بعيد عن الشعب، يبحث عن الحقيقة لكنه ضائع بين أوروبا وروسيا، ويكشف لنا دوستويفسكي سر مأساة فيرسيلوف، فهو لا يدري أي عقيدة يعتنق..." (35).

يتابع دوستويفسكي في هذه موضوعين هما المال والسلطة، نابليون وروتشيلد رمزا السلطة والمال، والمال طريق إلى السلطة، والسلطة جسر إلى المال.

العدد

192 419

2006

## 12 - (المسألة اليهودية) :1877

ظهرت هذه المقالة في مجلة "يوميات كاتب" الشهرية عام 1877 التي كان يصدرها الروائي دوستوفسكي. أي قبل أربعة أعوام من بدء الاعتداءات على روسب صيف عام [1888]، العام الذي توفي فيه الروائي دوستوفسكي، وكان سبب الاعتداءات المباشر حادث اغتيال القيصر الكسندر الثاني عام 1881 والذي شاركت فيه فتاة يهودية، وكتب دوستوفسكي مقالة قبل عشرين عاماً من قيام المنظمة الصهيونية العالمية بشكل رسمي في مؤتمر بازل 1897.

يقول دوستوفسكي أنه وصلته مجموعة من الرسائل من اليهود الروس، يلومونه على كراهيته لهم بحبيب دوستوفسكي. "أنتي أعلم حق العلم أن ما من شعب آخر في هذا العالم يفرط من الشكوى من نصيبه والتظلم من تعالسه وهوانه وعذابه في كل لحظة، وفي كل خطوة يخطوها أو كلمة يتفوه بها، ما وجه المصيبة في أنهم لا يحكمون أوروبا ولا يديرون بورصاتها، ولا البورصات فقط، أي بالتالي سياسة دولها وأخلاقياتها وشؤونها الداخلية" (36)

ويتابع دوستوفسكي: "... هؤلاء اليهود كانوا يتحشرون الاختلاط بالروس ويرفضون تناول الطعام معهم، ويعاملونهم بهوى الاستعلاء" (37).

ويتابع دوستوفسكي فيتساءل: ماذا لو

المصادر:

كان اليهود هم الأكثرية والروس هو الأقلية؟ إلى ماذا سيؤول مصير الروس بين ظهرانيهم؟ وكيف سيكون استخفافهم بالروس؟ هل كانوا سيمسحون بمسواتهم معهم في الحقوق؟ هل كانوا سيبسلخون جلودهم، ويسومونهم سوء الطاب، حتى يمدحهم، حتى يبيدوهم عن بكرة أبيهم، كما كانوا يفعلون بالأقوام الأخرى في العصور القابرة من تاريخهم العريق" (38).

ويتبع: "إن اليهود أو الاغلبية العظيمة منهم، في ظل تقدير يحنون مهمة واحدة هي للمعاجرة بالذهب، وما يتعلق به من حرم" (39). وذلك لسهولة نقله إلى فلسطين، حيث يخططون لاتخاذها وطناً لهم، أو هكذا ياملون ولا يرضون شراء الأراضي والعمل كفلّاحين، لأنهم لا يتمسكون بالأرض الروسية.

ويتبع: "يعد اليهودي، ابنما يحد، في الامن في ادلال الشعب والفساده" (40).

ويرى الروائي دوستوفسكي أن اليهود في روسيا يتقنون باستمرار عقد عري الصداقة مع من تتوقف عليه مصائر الشعب ويتعششون للمعاجرة بتعب الآخرين، ومع ذلك فإن دوستوفسكي ينادي بالأخوة بين شعوب الأرض قاطبة.

- (1) - حيا شارة، منظر إلى الأدب الروسي في القرن التاسع عشر، بيروت، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، 1978، ص 164.
- (2) - دوستوفسكي، مجموعته القصصية، موسكو، دار التقدم، 1982، رواية "الفقراد"، ترجمه طهارة فرحان، سلسلة أعلام الأدب الروسي ص 109 - 110.
- (3) - المصدر السابق، ص 118.
- (4) - المصدر السابق، ص 178.

- (5) المصدر السابق، ص 178.
- (6) - المصدر السابق، ص 178.
- (7) - دوستوفسكي، ذكريات من بيت الموتى، ترجمة نديم مرعشلي، بيروت، ص 232.
- (8) - المصدر نفسه، ص 216.
- (9) - دوستوفسكي، ذكريات شتاء عن مشاعر صيف، الأعمال الكاملة، المجلد السادس، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ص 323.
- (10) - المصدر نفسه، ص 376.
- (11) - المصدر نفسه، ص 382.
- (12) - المصدر نفسه، ص 382.
- (13) - المصدر نفسه، ص 385.
- (14) - المصدر نفسه، ص 386.
- (15) - دوستوفسكي، رواية "المقامر"، موسكو، دار رادوغا، 1987، ترجمة د. سامي الدروبي، مراجعة د. أبو بكر يوسف، ص 248.
- (16) - دوستوفسكي، رواية "الجريمة والعقاب"، موسكو، دار رادوغا، 1989، ترجمة د. سامي الدروبي، مراجعة أبو بكر يوسف، ص 128.
- (17) - المصدر نفسه، ص 132، 133.
- (18) - المصدر نفسه، ص 37.
- (19) - المصدر نفسه، ص 33.
- (20) - المصدر نفسه، ص 285.
- (21) - دوستوفسكي، رواية "الأبله"، موسكو، دار رادوغا، 1985، المجلد الثاني، ص 173، ترجمة د. سامي الدروبي، مراجعة د. أبو بكر يوسف.
- (22) - المصدر السابق، المجلد الأول، ص 125.
- (23) - دوستوفسكي، رواية "الأبله"، المجلد الأول، ص 309.
- (24) - المصدر السابق، ص 327 - 328، رواية "الأبله"، المجلد الأول.
- (25) - المصدر السابق، ص 341.
- (26) - المصدر السابق، رواية "الأبله"، المجلد الثاني، ص 471.
- (27) - المصدر السابق، رواية "الأبله"، المجلد الثاني، ص 543.
- (28) - دوستوفسكي، رواية "الشياطين"، المؤلفات الكاملة، المجلد 12 - 1 - القاهرة، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، 1971، ترجمة د. سامي الدروبي، ص 94.
- (29) - المصدر السابق، رواية "الشياطين"، ص 445.
- (30) - المصدر السابق، رواية "الشياطين"، ص 447.
- (31) - المصدر السابق، رواية "الشياطين"، المجلد 12 - 2، ص 450 - 451.
- (32) - المصدر السابق، رواية "الشياطين"، المجلد 12 - 2، ص 354.
- (33) - المصدر السابق، رواية "الشياطين"، المجلد 12 - 2، ص 386.
- (34) - دوستوفسكي، رواية "المراهق"، المجلد الأول، موسكو، دار رادوغا، ترجمة، د. سامي الدروبي، مراجعة د. أبو بكر يوسف، ص 47.
- (35) - د. حياة شرارة، منخل إلى الألب الروماني، في القرن التاسع عشر، بيروت، الموسسة العربية للدراسات والنشر، 1978، ص 177.
- (36) - دوستوفسكي، المسألة اليهودية، ترجمة موفق الفيلسي، بيروت، دار ابن رشد، 1983، ص 17.
- (37) - المصدر السابق، ص 25.
- (38) - المصدر السابق، ص 25 - 26.
- (39) - المصدر السابق، ص 31.



201

## تأملات في .. الأدب العالمي فرانكو موريتي

ترجمة: ثائر ديب

(لم يعد الأدب القومي يعني الكثير في هذه الأيام: لقد بدأ عصر الأدب العالمي، وعلى الجميع أن يسهموا في التعجيل بقدمه". هذا الكلام هو لغوته، بالطبع، في حنيئه مع إكرمان في العام 1827: أما ماركس، وانجلز، بعد عشرين عاماً، في العام 1848، فقالا: (أحاديّة الجانب وضيق الألق القوميان يغذوان مستحيلين أكثر فأكثر، ومن الأدب القومية والمحلية الكثيرة، ينهض أدب عالمي). [أدب عالمي]:

هذا ما كان يدور في خلد غوته وماركس. ليس أننا "مقارنا"، بل أدب عالمي: الرواية الصببية التي كان غوته يقرأها في فترة ذلك الحديث، أو برجوازية البين الشيوعي، التي "أضفت عليها كوسمبوليتيا على الإنتاج والاستهلاك في كل بلد". حسن، دعوني أخبر عن الأمر بصورة أبسط: الأدب المقارن لم يرق إلى هذه البدايات، فقد كان مشروعا فكريا أكثر

تواضعا بكثير، مقتصرأ بصورة أساسية على أوروبا الغربية، ويدور في معظم الأحيان حول نهر الراين (حيث يعمل فقهاء اللغة الألمان على الأدب الفرنسي). ذلك هو تكويني الفكري، والعمل العلمي له حدود على النوام. لكن الحدود تتغير، واعتقادي أنه قد ان الأوان لتعود إلى تلك الطموح القديم إلى

**Weltiliteratur:** فالادب من حولنا هو الآن منظومة تركيبة على نحو لا تخطئه العين. والسؤال: في حقيقة الامر، ليس ما ينبغي أن نفعله، بل كيف. فما الذي تعنيه دراسة الادب العالمي؟ وكيف نقوم بهذه الدراسة؟ انني اعمل على السرد الأوروبي ربي بين 1790 و 1930، وأشعر قلتي به بالمدعي خارج بريطانيا وفرنسا. به عالمي.

66

لاشك أن كثيراً من الأشخاص قد قرأوا أكثر مما قرأت والفضل، إلا أن الكلام يدور هنا حول صلت الفقت والاداب. ولذلك يصعب أن تكون قراءة "المزيد" هي الحل خاصة اننا لم نبدأ إلا للتو بعدة اكتشاف ما تدعو مارغريت كوهن "ذلك القدر الهائل من غير المقروء" "انني اعمل على السرد الأوروبي الغربي، الخ... ليس تصاماً، ففأ اعزل على ذلك الجزء المعتمد والمكرس من هذا السرد، والذي لا يشكل حتى 1% من الادب المنشور. ومرة أخرى، لابد ان يكون بعض البشر قد قرأوا أكثر مني، لكن المسألة أن هناك ثلاثين، أربعين، خمسين، ستين ألفاً من الروايات البريطانية في القرن العشرين، لا أحد يعلم حقاً أيها الرقم الصحيح، لم يسبق لأحد أن قرأها جميعاً، وإن يخطر. ومن ثم، فإن هناك الروايات الفرنسية، والارجنتينية، والأمريكية.

66

قراءة "المزيد" أمر حسن على الدوام، لكنها ليست الحل (1).

ربما كنت شديد كثيراً أن نقبض على العالم وعلى غير المقروء في أن معاً لكنني احسب فعلاً اننا فرصت العظيمة، لأن الضخامة المطلقة التي نسم هذه المهمة تبين أن الادب العالمي لا يمكن أن يكون أضخم، فهو ما نقوم به اسلاً، مع شيء من

الزيادة. غير أن الامر ينبغي أن يكون مختلفاً. والمقولات ينبغي أن تكون مختلفة. ذلك أن "ما يحدد مجل العلوم المختلفة ليس الترابط الداخلي" "اللفظي" بين "الاشياء"، بل الترابط الداخلي المعاهيمي بين المشكلات. وما يبرز من "علم" جديد انما يبرز من السعي وراء مشكلة جديدة بمنهج جديد" (2). كما يقول ماركس فيبر. تلك هي المسألة: الادب العالمي ليس موضوعاً، بل مشكلة، مشكل تتطلب منهجاً نظمياً جديداً: وما من أحد قط سبق أن توصل إلى منهج بمجرد قراءة المزيد من التخصص. فليست تلك هي الطريقة التي تولد بها النظريات، فهي تحتاج، لكي تبدأ، إلى فكرة، إلى رهان، إلى فرضية

## الادب العالمي: واحد وغير

### متكافئ

سوف استعير هذه الفرضية البهنية من مدرسة النظام - العالم في التاريخ الاقتصادي. تلك المدرسة التي ترى أن التراسمية العالمية هي نظام واحد، وغير متكافئ في أن معنا. حيث ينقسم بوجود مركز وهامش (وشبه هامش) مرتبطين معاً في علاقة من عدم التكافؤ المتساوي. واحد، وغير متكافئ الب واحد (Weltiliteratur)، واحد، كما هو عند غوته وماركس)، ولغة من الأفضل القول، نظام ادبي عالمي واحد (من الادب المرتبطة فيما بينها)، غير أنه نظام مختلف عما كنا نعلمه غوته وماركس، لأنه غير متكافئ على نحو عميق. يقول روبرت شوارز في مقالة رائعة عن "استيراد الرواية إلى البرازيل: إن الذين الخرجي هو لهم حتمي في الادب البرازيلية شأنه في الممازلات الآخر. فهو، في الأصل الذي يظهر فيه، ليس مجرد جزء يسهل الاستغناء عنه، بل سمة معتدة من سمته" (3)، ويقول أيتامارا أيفين زوهار، وهو زميل الادب العربي: "التداخل [هو] علاقة بين الادب،

العدد

الأخوين، الذي تركبه صفحة والرشتاين في ضرب من الظلم

والآن، أنا ما أخفنا هذا النموذج على محمل الجد، فإن دراسة الأدب العالمي سيكون عليها بصورة ما أن تعيد إنتاج هذه "الصفحة - أي هذه العلاقة بين التحليل والتركيب - في المجال الأدبي. غير أن التاريخ الأدبي، في هذه الحالة، سرعان ما سيبدو مختلفاً أشد الاختلاف عما هو عليه الآن حيث سيفقد "استمصالاً" رفعة مستمدة من بحث آخرين، دون قراءة نصية مباشرة مفردة. وسوف يظل طموحاً، بل سيكون طموحاً أكثر من ذي قبل (أدب عالمي!)، لكن هذا الطموح سيكون الآن متنسباً طرذاً مع المسافة التي تفصلنا عن النص. فكلماً لزيادة طموح المشروع، وجب أن تكون المسافة أبعد.

ولأن الولايات المتحدة هي بلد القراءة القريبة، لا أتوقع لهذه الفكرة أن تحظى بالشعبية هناك لكن مشكلة القراءة القريبة (في تجسيدها جميع، من النقد الجديد إلى التفكيك) هي أنها تعتمد بالضرورة على مجموعة بالغة الصغر من النصوص المعتمدة المكسرة ولعل ذلك أن يكون قد غدا الآن مطلقاً غير راجع ولفظاً، غير أنه منطلق قاسٍ وصارم على الرغم من ذلك: فقلت لا توظف كل هذا القدر في النصوص القردية إلا حين تجسب إن لغة قليلة منها وحسب هي المهمة فعلاً والا، لما كن ذلك معنى. وإذا ما أردت أن تنظر أبعد من للنصوص المعتمدة المكسرة (وهذا ما يفعله الأدب العالمي، بالطبع: وسوف يكون ضرباً من العبث المخيف أن لم يفعله!) فإن للقراءة القريبة أن تكون مفيدة فهي ليست مصفوفة لكي تفعل ذلك، بل مصفوفة لكي تفعل العكس. وفي جوهرها، ضرب من التنوير اللاهوتي - تناول بالغ الوافر لفئة قليلة من النصوص التي تؤكد بجديّة بالغة

يمكن على أساسها للأدب المصدر... أن يخلو مصدر قروض مباشرة وغير مباشرة [استيراد الرواية، قروض مباشرة وغير مباشرة، لبن خارجي، لاحظ كيف تفعل الاستعارات الاقتصادية فعلها خفية في التاريخ الأدبي] - مصدر قروض بالنسبة لـ... أدب هفت... فليس نعمة تناظر في الداخل الأدبي. ذلك أن الأدب الهدف غالباً ما يداخله الأدب المصدر الذي يتجاهله تجاهلاً تاماً" (4)

هذا ما يصيه واحدٌ وغير متكافئ: مصير ثقافة (عادة ما تكون ثقافة من الهامش، كما يقول مونشيرات إيتليبس سستوس (5)، نقاطها وتبذلها ثقافة (من المركز) "لتجاهلها تجاهلاً تاماً". وأنه لسبب ما مؤلف هذا الإعدام للتناظر في القوة الدولية وسوف أقول المزيد لاحقاً عن "الذين الخارجيين" الذي يشير إليه شوارز كسمة أدبية معتدة. أما الآن، فسمحوا لي أن أهيج العواطف التي يمكن أن ترتب على أخذ جانب تفسيري من التاريخ الاجتماعي وتطبيقه على التاريخ الأدبي.

## القراءة البعيدة

سبق لمرك بلوخ، وهو يكتب عن التاريخ الاجتماعي المقارن، أن سك "شعراً" (أثراً، كما أسماه، هو: "سنوات من التحليل من أجل يوم من التركيب" (6)؛ وإذا ما قرأت بروديل أو والرشتاين فسوف ترى في الحال ما كان يدور في خلد بلوخ فالنص الذي هو نص نوأرشتاين، أي "يومه من التركيب"، لا يشغل سوى ثلث الصفحة، أو ربعها وربما نصفها، أما البقية فهي مقبوسات واستشهادات (1400 استشهاد، في المجلد الأول من كتابه النظام - العالم الحديث). سنوات من التحليل، تحليل

ثوته



(وهذا مصطلح مورجس) المعقدة التلخنة  
عن اللقاء بين الشكل العربي والواقع  
الياباني أو الهندي.

ولقد أثار اهتمامي إن أجد الوضع ذاته  
في ثقافات مختلفة اختلاف الهند واليابان،  
وأثار اهتمامي لكثير إن روبرتو شوارز كان  
قد كشف بصورة مستقلة هذا النموذج ذاته  
في البرازيل. وهكذا، شرعت، في النهاية،  
بإستخدام هذه القطع من الأمتة في تأمل  
العلاقة بين الاسواق والإشكال، ثم رحلت  
أتعامل مع تبصر جيمس، دون أن أعلم حقاً  
ما كنت أقطعه، كما لو أنه - علي المرء أن  
يكون محترساً لوما قراء هذه المزامع، غير  
أنه ما من سبيل آخر للتعبير في حقيقة  
الامر - كما لو أنه فكتور للتطور الأدبي:  
في الثقافات التي تنتمي إلى هاشم النظام  
الأدبي

(أي جميع الثقافات تقريباً، داخل أوروبا  
وخرجاها)، لا تنشأ الرواية الحديثة في  
اليدوية كتطور مستقل بل كنسوية بين تأثير  
شكلي غربي (فرنسي أو إنجليزي في  
العادة) ومواد محلية.

ثم توسعت هذه الفكرة الأولية لتتلاقى  
مجموعة صغيرة من القوانين (9)، وكان  
الامر بجمعه ببلغ الأثرة، لكنه ... لم يكن بعد  
سوى فكرة، أو ضرب من الحدس لأيد من  
الاعتبار، علي نطلق وإسمع ربيع، ولذلك  
قررت أن اتبع موجه انتشار الرواية الحديثة  
(تقريباً: منذ العام 1750 إلى العام 1950)  
في صفحات التاريخ الأدبي. لجاسبريني  
وغيوسكيلو عن شرق أوروبا في أواخر  
القرن الثامن عشر (10)، توسمي وميرتي  
لويبر عن جنوب أوروبا في أوائل القرن  
التاسع عشر (11)، فرائكو وسومر عن  
أمريكا اللاتينية في أوسط القرن (12)،  
فرايدل عن الروايات اليابانية في ستينيات  
القرن التاسع عشر، موسى وسعيد وإن  
عن الروايات العربية في سبعينيات القرن  
التاسع عشر (13)، ليفين وإبارا عن  
الروايات التركية في السنوات نهتا (14)،

— في حين أن ما نحتاجه حقاً هو ضرب من  
العقد مع الشيطاني: فحين نعلم كيف نقرأ  
النصوص، فدعونا نتعلم الآن كيف لا  
نقرأها القراءة البعيدة حيث البعد، مرة  
أخرى، هو شرط المعرفة: إذ يتيح لك أن  
تركز علي وحدات اصغر بكثير أو أكبر  
بكثر من النص تقنيات، ثيمات، مجازات،  
أو أجانس والنظم، وإذا ما اخفقت النص  
ذاته، بين بالغ الصغر وبالعكس، فتلك  
واحدة من الحالات التي يمكن للمرء فيها أن  
يقول علي نحو مثير الأمل هو الأكثر. وإذا  
ما اردنا أن نفهم النظام في كليته، فلابد أن  
نقبل بصياغ بعض الأشياء. فحين ندفع ضمن  
المعرفة النظرية علي الدوام: حيث الواقع  
عني إلى ما لا نهاية، إما المفاهيم المجردة،  
وفكرة نكن هذا "الفقر" علي وجه التحديد  
هو ما يمكننا من الإمساك بها وتبديرها،  
وهو ما يمكننا، إذا من المعرفة. وهذا هو  
السبب في أن الأمل هو الأكثر بالفعل (7).

## الرواية الأوروبية الغربية: قاعدة أم استثناء؟

دعوني اضرب لكم مثلاً علي القرائن  
القراءة البعيدة والأدب العالمي. وهو مثلاً،  
وليس نموذجاً، كما أنه مثلي بالطبع، إذ  
يقوم علي المجال الذي أعرفه (حيث يمكن  
للأمور أن تكون مختلفة جداً في غير  
مكان) مد بصح سموات غلت، لاحظ  
فريدريك جيمس، في تقديمه كتب كوجين  
كراتاني أصول الأدب الياباني الحديث، أنه  
عند أفلاق الرواية اليابانية الحديثة، "تم  
يكن بالإمكان صهر مادة التجربة الاجتماعية  
اليابانية الخام والنماذج الشكلية المجردة في  
بناء الرواية الأوروبية ذلك الصور الخام"،  
وقد أشار بهذا الصدد إلى كتاب مسكو  
مويشي شوكاء الصمت وإلى كتاب ميكاشي  
مورجس الواقعة والواقع (وهو دراسة  
عن الرواية الهندية الباكدة) (8)، فهذا  
الكتابان كثيراً ما يوردان إلى "المشكلات"

في بينات شقي (29)، إلى أن يغزو التاريخ الأدبي باجمعه، في الحالة المثلى، سلبية طوبه من التجارب المترابطة، حواراً بين الواقعة والخيال". كما يقول بيتر ميدوار "بين ما يمكن أن يكون حقيقياً، وما هو إليه الحال بالفعل" (21). فهذه كلمات تناسب هذا البحث، الذي اتضح في سياقها، بينما كنت أفرا زملائي المورخين — كم تذبذب القلقون — غير أنه اتضح أيضاً أن هذه التسوية ذاتها قد اتخذت لشكلاً مختلفاً شقي. ففي بعض الأحيان، خاصة في أسيا النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مالت هذه التسوية لأن تكون مزجاً عريضة وبعدة عن الاستقرار

(22)، "برنامجا مستعجلاً، كما يقول موشى عن الوبن (23). وفي أحيان أخرى لم يكن الأمر كذلك. ففي بداية الموجة ونهايتها، على سبيل المثال (بولندا، إيطاليا، وإسبانيا من جهة أولى، وغرب أفريقيا من جهة ثانية)، يصف المورخون روايات كانت لديها، بلا شك، مشكلاتها الخاصة، لكنها لم تكن تلك المشاكل الناشئة عن الصدام بين عاصر لا يمكن التوفيق بينها (24). لم يكن اتوقع مثل هذا الطوف من التنازع، ولذلك ترددت في أول الأمر، ولم

أدرك إلا لاحقاً أن هذا ربما يكون الاكتشاف الأهم، إذ يبين لي الأدب العالمي هو نظام بالفضل، لكنه نظام تنوعات نظام واحد، لكنه ليس موحدًا. ولقد حاول ضغط المركز الأنجلو-فرنسي أن يجعله موحدًا، لكنه لم يتمكن قط من أن يحوّل واقع الاختلاف ذلك للمحو الكامل. (انظر هنا، بالمناسبة، كيف أن دراسة الأدب العالمي هي — حتماً — دراسة للصراع على الهيمنة الرمزية عبر

أندرسون عن رواية Noil Me Tangere الفلبينية، المنشورة في العام 1887، زهلو وروائع عي القصص الصيني في عهد الكونغ عدد منقلب القرن [التاسع عشر] (15)، أوتشيف وبرايل وكوايسون عن الروايات الإفريقية بين عشرينيات القرن العشرين وخمسينيات (16) فضلًا، بالطبع، عن كراتشي، موشى، موخرجي، أيغن زوهار وشوارز). أربع فارات، متنا عام، أكثر من عشرين دراسة نقدية مستقلة، كلها متفككة على أنه حين تشرع ثقافته بالتحرك صوب الرواية الحديثة، فإن ذلك يكون على النوام على هيئة تسوية بين شكل أجنبي ومواد محلية. لقد اجتر "القانون" جيمس الاختير، وإن يكن أول اختبار، على أي حال (17) (18)، والأهم من ذلك عملياً، هو أنه يقلب تماماً ذلك التفسير التاريخي القار لهذه الموضوعات: لأنه حين يكون للتسوية بين الأجنبي والمحلي مثل هذا الحضور الكلي، فإن تلك السبل المستقلة التي عادة ما تعبر القاعدة في نشوء الرواية (السبيل الإسباني، الفرنسي، وخاصة البريطاني) لا تعود القاعدة على الإطلاق، بل الانعكاس، صحيح أنها جاءت أولاً، لكنها ليست المثال أو النموذج المعهود. ذلك أن "المثال" في نشوء الرواية هو كراسيكي، وكمال، وريزال، وماران، وليس ديغو.



ملخص

## تجارب مع التاريخ

انظر إلى الجمال في القرآن القراءه البعيدة والأدب العالمي: انهما يسيران ضد تيار الكتابة القومية للتاريخ وهم يفعلان ذلك على هيئة تجرية ففقت تحدد وحدة للتحليل (كالموحدة التي نطرحها هنا، وهي التسوية الشكنية) (19)، ثم تقتفي تحولاتها

العالم). النظام واحد، لكنه ليس موحدًا. وتبين لنا النظرة الاسترجاعية أنه لم يكن بد من أن يكون كذلك: فإذا ما كانت الرواية قد نشأت بعد العام 1750 في كل مكان كتصوية بين النماذج الأوروبية الغربية والواقع المحلي، فإن الواقع المحلي كان مختلفًا باختلاف الأماكن، شأنه شأن التقدير والتفوق العربي الذي لم يكن متساويًا أيضًا: حيث كن في جنوب أوروبا حوالي العام 1800، إذا ما عدنا إلى مثلي السابق، أقوى منه في غرب إفريقيا حوالي العام 1940. والقوى الفاعلة في هذا الأمر لم تكف عن التغير، وكذا التصوية التي نجعت عن تقاعها. وهذا، بالعمامة، ما يفتح للمورفولوجيا المقارنة (أي الدراسة المنهجية لتنوع الأشكال بنوع الأمكنة والأزمنة، والتي هي أيضًا ذلك السبب الوحيد الذي يبقى على الصوه "مدرن" في عبارة الأدب المقارن) حقلًا مهولًا للبحث والاستقصاء: غير أن المورفولوجيا المقارنة قضية معقدة، ولتحتاج إلى بحث خاص.

## الأشكال بوصفها تجريدات للعلاقات الاجتماعية

اسموا لي الآن أن أضيف بعض كلمات حول مصطلح "التصوية"، الذي اصبه به شيب يفتك قليلًا عما كان يدور في خلد جيمسن في تقديمه كتاب كارثاني. فالعلاقة، عند جيمسن، هي علاقة ثنائية في جوهرها: "النماذج الشكلية المجردة الخاصة ببناء الرواية العربية"، و"المادة الخام الخاصة بالتجربة الاجتماعية اليابانية"، شكل ومحتوى، بصورة أساسية (25). أما بالنسبة لي، فالعلاقة ثلاثية. شكل أجنبي، مادة محلية، وشكل محلي، وبصورة أبسط بعض الشيء: حبكة أجنبية، شخصيات محلية، ومن ثم، صوت سرد محلي. وهذا البعد الثالث على وجه التحديد هو الموضوع الذي تبدو فيه هذه الروايات أشد زعزعة وأبتعادًا عن

الاستقرار، أو أشد قلقًا، كما يقول زهاو عن السارد في أواخر عهد الكنف. وهذا له معناه: فالسارد هو قطب التطويق، والشرح، والتفويض، وحين تدفع "النماذج الشكلية" الأجنبية (أو الحضور الأجنبي الفعلي) الشخصيات إلى سلوكيات غريبة (مثل بوتزو، أو إيبيران، أو ديراس كوياس)، من الطبيعي أن يفقد التطويق قلقًا، مهددًا، غريب الأطوار، بلا دقة أو ضابط.

"تداخلات"، كما يدعوا إيفلين زوهاو: فالأدب القوي يجعل الحياة عسيرة. وهذا له دلالات أخرى: تجعل البنية عسيرة. أم شوارز فيقول: "إن جزءًا من الشروط التاريخية الأصلية يعاود الظهور كشكل سوسيولوجي... بهذا المعنى، تكون الأشكال تجريدات لعلاقات اجتماعية محددة" (26). أجل، وفي حالتها تعاود الشروط التاريخية الظهور كصرب من "الصدع" في الشكل، صدع يجري بين القصة والخطاب، بين العالم وروية العالم: فالعالم يسير في الاتجاه الغريب الذي تملحه قوة خارجية، وروية للعالم تحاول أن تصفي معنى عليه، وتكون مختلفة التوازن وبعدة عن السواء طوال الوقت، شأن صوت ريزال (الذي يتراجع بين المولوداما الكاثوليكية والسخرية التنويرية) (27)، أو صوت فونباتي (المحشور بين السلوك "الروسي" عند بوتزو، والجمهور الياباني المدرج في النص)، أو سارد زهاو مفرط الضخامة، الذي فقد كل سيطرة على الحكمة، لكنه لا يني بحقول السيطرة عليها مهما كان الثمن. وهذا ما يحميه شوارز بـ "الذين الخارجين" الذي يفقد "سمة معقدة" من سمات النص: فلحضور الأجنبي "يتدخل" مع تلفظ الرواية ذاته (28) والنظام الأدبي الواحد — و — غير المتكافئ ليس هنا مجرد شبكة خارجية، فهو لا يبقى خارج النص، بل يكون منظما جيدًا في شكل هذا النص.

نظام عالمي للثقافة الهندوأوروبية: عائلة اللغات التي انتشرت من الهند إلى أيرلندا (ولعل الأمر لم يقتصر على اللغات وحدها، بل تعداها إلى مخزون ثقافي مشترك أيضاً). لكن الأداة هنا متصدعة بصورة فاحشة، إما الاستعارة الأخرى، الموجة، فقد استخدمت أيضاً في الأسس التاريخية (كما هو الحال في "فرضية الموجة" لشمينيت، والتي فسرت تفاعلات معينة بين اللغات)، لكنها لعبت دوراً أيضاً في كثير من الحقول الأخرى. دراسة انتشار التكنولوجيا، على سبيل المثال، أو تلك النظرية الأخاذة التي قدمها كلفلي سفيرزا وإميرمان (وهما عالم وراثي وعلم آثار) عن تداخل الفروع المعرفية و"موجة التقدم" التي تكسر كيف انتشرت الزراعة من الهلال الخصيب في الشرق الأوسط باتجاه الشمال - العرب لم في أرجاء أوروبا.

والآن، حين كلاً من "الأشجار" و"الأمواج" هما استعارتان، غير أنهم لا تشتركان بأي شيء آخر سوى ذلك. فالشجرة تصف المرور من الوحدة إلى التنوع شجرة واحدة بأفرع كثيرة: من الهندوأوروبية إلى عشرات اللغات المختلفة. أما الموجة فتبدو بعكس الشجرة، ذلك التمثيل الذي يطبق على التنوع البشري: فتح الأفلام الهولندية سوفاً بعد أخرى.

(أو ابتلاع الإنجليزية لغة بعد أخرى). وفي حين نحتاج الأشجار إلى تفصيل جغرافي (كيف تتفرع فروعها وأحدها من الآخر وحيث يكون على اللغات أولاً أن تكون منفصلة في المكان، شاطئ شاطئ الأنواع الحيوانية)، فإن الأمواج تعلف الحواجز، وتقوى بـ الاتصال الجغرافي (فالعالم التمثلي هو بركة، من وجهة نظر الموجة). والأشجار والفروع هي ما تنتشيت به الدول الأمم، أما الأمواج فهي ما تنتشيت به الأسواق: وعلمجراً فلا شيء مشترك بين الاستعارتين لكنهما مفيدتان كلتاهما

## أشجار، أمواج، وتاريخ ثقافي

الاشكال تجريد للعلاقات الاجتماعية: ولذلك، فإن التحليل الشكلي هو بطريقته المتواضعة تحليل للقوة (أو ذلك هو السبب في أن المؤرخين لوجيا المقاربة هي ذلك الحقل الأخاذ، فهي دراسة لكيفية تنوع الاشكال، واستكشاف للكيفية التي تنوع بها القوة الزمنية من مكان إلى آخر) ولطالما كانت الشكالية السوسيولوجية مسهجة التفسير، واعتقاداً فيها تناسب الأدب العالمي بصورة خاصة... لكنه من الموسف أن علي أن يتوقف عند هذا الحد، لأن مفردتي تنويع، قم أن أتصح أن المتغير الأساسي في التجربة هو صوت السارد، حتى تجاوزت حدود التحليل الشكلي الأصيل ما ألقى عليه، ذلك أن مثل هذا التحليل يقتضي قدرة البنية لا يمكن لي حتى أن أحكم بها (في الفرنسية، والإنجليزية، والإسبانية، والروسية، واليابانية، والصينية، والبرتغالية، هذا بالنسبة للنقاش وحسب) ولعله سيكون هناك على الدوام، بصرف النظر عن موضوع التحليل، ذلك الحد الذي لابد عده من تقسيم العمل الكوني والشمسي. وهو حتمي ليس لأسباب صينية وحسب، بل لأسباب نظرية أيضاً. وهذه قضية كبيرة، ولكن دعوني أرسم خطوطها العريضة على الأقل.

حين حلل المؤرخون الثقافة على صعيد عالمي (أو على صعيد واسع على الأقل)، نزعوا إلى استخدام استعارتين معرفيتين أساسيتين: الشجرة والموجة. فالشجرة الشجرة التاريخية العرقية المستعدة من داروين، كتبت أداة لفقه اللغة المقارن: فالعائلات اللغوية تتفرع واحدها من الآخر، السلافو-مالية من الأرية اليونانية الإيطالية السنسية، ثم البانتسولافية من الجرمانية، ثم الليتوانية من السلافية. وهذه الشجرة تنبع لفقه اللغة المقارن فن يحل تلك الأحجية الكبيرة التي لفظها أول

هذا الجدال مرة وإلى الأبد، من حسن الحظ: لأن المفكرين يحدجون إلى الجدال، ولطالما ابتوا الكثير من الخجل في حضرة الأدب الفوقية، والكثير من الدبلوماسية: كما أن لدى المرء اثنا فنجليرب، أمريكيا، ألمانيا، ثم لديه، بقرب ذلك، ضرب من الكون الصغير الموزي حيث يدرس للمقارنون مجموعة ثلثية من الأدب، وهم يحاولون الأبدح لواء اضطراب في المجموعة الأولى، لا، الكون واحد، والأدب واحد، والامر يقتصر على قنا ننظر إليهما من وجهات نظر مختلفة، وما يجعلك تعدو مقارنتا هو سبب بالغ البساطة، التقاطع بأن وجهة نظرك هي الفصل، وفيها تنطوي على طائفة تفسيرية عظم، وإنما أشد فائدة من الناحية المفاهيمية، وأنها تتفادى شاعة ضيق الألف واحدية الجانب، والحال، أنه ما من سبب آخر لدراسة الأدب العالمي (وتوجد طسام الأدب المقارن) سوى هذا السبب، أن تكون شوك في الخاصرة، أو تحذب فكريا دائما للأدب القومية — خاصة الأدب المحلي. ولو لم يكن الأدب المقارن كذلك، لما كان أي شيء. يقول ستاندال عن الشخصية الأثيرة لديه "الأخادع نفسك، ليس ثمة سبيل بوسط بالنسبة لك". وهذا ما يصبح علوما أيضا.

فالتاريخ الثقافي مكون من اشجار وامواج، فموجة التثقف الزراعي دعست شجرة الثقافت الهندوأوروبية، التي غمرتها بعد ذلك موجات جديدة من التواصل الذهوي والثقافي... وإذا نتازجج الثقافة العلمية بين هاتين الألبتين، فإن متشجعاتها تكون مركبة حتما، تسويات، كما هي قانون جيمس. أما ما يدفع القلوب إلى العمل فهو التقاطع الحدسي لذلك التقاطع بين الألبتين لننظر إلى الرواية الحديثة. فهي موجة بلا شك (ولقد دعوتها موجة بضع مرات)، غير أنها موجة تجري إلى فروع التقاديد المحلية (29)، ولا شيء يعزيب تلك التحولات المهمة بدفع تلك الفروع. هذا، إذاً، هو الأسس تقسيم العمل القديم بين الأدب القومي والأدب العالمي. الأدب القومي، بالنسبة لمن يروى الأشجار، والأدب العالمي، بالنسبة لمن يرون الأمواج. تقسيم العمل... والتحدى، لأن كلتا الاستعاريين تعملان عملهما، أجل، لكن ذلك لا يعنى أنهما تعملان عملهم على نحو متكافئ. فمنذ أن التاريخ الثقافي هي منتجات مركبة على الدوام ولكن أي الية هي الآلية المسيطرة في تركيبها الآلية الداخلية، أم الخارجية؟ الأمة أم العالم؟ الشجرة أم الأمواج؟ ليس ثمة سبيل لحسم

## الهوامش:

- 1 - تناول مشكلة تلك الفدر الهائل من غير المطروء في مقاله بعنوان "مسلخ الأدب"، سوف تنشر في عدد خاص من Modern Language Quarterly، يوليو حول "الشكلانية والتاريخ الأدبي"، ربيع 2000
- 2 - مائكم هير، "الموضوعية في علم الاجتماع والسياسة الاجتماعية"، 1904، في كتاب منهجية علوم الاجتماعية، نيويورك 1949، ص 68.
- 3 - روبرت شوارز، "استيراد الرواية إلى البرازيل وتفاصيله في أعمال روبرتو ميكلر" 1977، في كتاب لا فاك في غير موضعها، لندن 1992، ص 56.
- 4 - إيتامر أولان روهلر، "قوانين التفتل الأدبي" في كتاب الشعرية اليوم، 1998، ص 54، 62.
- 5 - مونتيسيرات بيلسوليس سانتوس، "النظم الأدبي: المنظرية الأميركية ونظرية النظم المتعددة" في كتاب صروب من التثقف في نظرية الأدب، تحرير داريو فيلانوفو، سغنيا دي كومونستيل 1994، ص 339: "من المهم الإلحاح على أن التداخلات غالب جدا ما تحصل في شتى النظم".

6 - مارك بلوخ، "من أجل تاريخ ملطون للمجتمعات الأوروبية"، في *Revue de synthèse historique* 1928.

7 - إذا ما استعملنا ما يمكن فهم مرة أخرى، نجد أنه يقول: "المفاهيم في المقام الأول أدوات تحليلية للقبض الفكري على المحيطات الأميركية" (الموضوعية في علم الاجتماع المسيحية والمسيحية الاجتماعية ص 106) وكلما اتسع الحقل الذي يود المرء دراسته، لابد أن ترتاد العجلة إلى "الأدوات" المعروفة للفرع على أن تقتصر على الواقع الأمريكي.

8 - فريدريك جيمس، "في مرة حدثت بديلة"، في كتاب كورجيو كراتشي أصول الادب اليوتشي الحديثة، دور هام - لندن 1993، ص 311.

9 - كتب قد بدأت برسم الخطوط العريضة لهذه الفواين في الفصل الأخير من كتابي اطلس الرواية الأوروبية 1800-1900 (فريسيو لندن 1998). وذلك على النحو التالي: ثقيل، عادة ما تمهد للتسوية تشكيلة موجة كاسحة من المترجمة الأوروبية العربية، ثلث، هذه التسوية تكون مرعزعة وبصورة عي لاستقرار بوجه عام (يصور موشى ذلك بأنه "برسج مستحيل" بالمسبة لتروايفت لوبقية)، لكن تلك المحاولات المذرة التي يتخطى هب هذا الترتيب المستحيل. تشكل، رابعاً، ثورات شكلية أصلية.

10 - يقول ديفيد غاسبيريتي في كتابه مشوء الرواية الروسية (دي كلب 1998، ص 5): "تقارباً لتاريخ تلك المرحلة في شهادت شكل نرواية الروسية البكر. لا عجب أن هذه الرواية قد اشتملت على جسد من الاعراب التي كلفت شغفه في الادب العربي واسرطى وتقول هيلينا غسويو، في تعليقه، كتاب غمسي كرسكي معضرت السيد نيكولاس ويخدم (أوليفستون 1992، ص 31) وتقول أيزا ماري نوبير: "به بعد جيل من ذلك التاريخ، وفي اسبانيا، قدم يكن للقاء مهنيين بصفة نرواية الاسبانية، لقد كانت ربحتهم الوحدية في التمسك بتلك نماذج الاجنبية التي كوه" وكذلك تستمتع مري نوبير من من الممكن القول أن الرواية الاسبانية بين 1800-1850 "كانت تكتب في فرنسا" (أيزا ماري نوبير، *Bulletin Hispanique* 1999).

11 - يقول نوفلوسكي في مقال الكلام على السوق الروسية الايطالية حوالي العلم 1800: "كانت هناك حجة بلستنجت الاجنبية، وكان على الانتاج أن يمثل" في كتاب *Il Viaggio del narrare* من تحرير ماسيمو سلتيجيرو، فلورنسة 1989، ص 19 وتقول أيزا ماري نوبير: "به بعد جيل من ذلك التاريخ، وفي اسبانيا، قدم يكن للقاء مهنيين بصفة نرواية الاسبانية، لقد كانت ربحتهم الوحدية في التمسك بتلك نماذج الاجنبية التي كوه" وكذلك تستمتع مري نوبير من من الممكن القول أن الرواية الاسبانية بين 1800 و 1850 "كانت تكتب في فرنسا" (أيزا ماري نوبير، *La orfandad de la novella española* (política editorial y creación).

(1997, *Bulletin Hispanique*, "literaria a medicina del siglo XIX").

12 - يقول جاي فرانكو في كتابه الادب الاسباني، الأمريكي، كمبرج 1969، ص 56: "من الواضح، أن الطموحات متعددة تم تكرر بتشكيلة طارواية الاسبانية الامريكية في التقب التمتع غير غالباً جد، ما كانت ساذجة ورفقاء، بحجة مستهلكة مستمدة من الرواية الرومانسية الأوروبية المعاصرة" وتقول نورييس سومر، في كتابه قصص اسبانية: الرومانسية الوطنية في مريك للاتينية، بيركلي-نوس اجنوس 1991، ص 31-32: "لا ما كفى لاطلاق وتطلعات في الثروات الامريكية لاتينية في وسط القرن التاسع عشر برشور وحدثهم في آخر تلك ارضية المفصصة بالاهوء والتي تغطي الاطر التقليدية. في تلك الاواء لطها ما كانت تزداد غير جيل من ذلك، والحق، أن اصحاب المحدثين كانوا قد تصدوا المنطق بمتبعهم لاروسية من خلال قراءة الرومانسية الأوروبية التي كانوا يخلون تحفيلها على ارض نوايق".

13 - يورد ماني موسي، في كتابه اصول القص العربي الحديث، 1970، الطبعة الثانية 1997، ص 93، قول الروائي يحيى حتى أنه لا سير في الاعتراف بأن النقص الحديثة قد جاءت اليها.

- من الغرب. وأولئك الذين وضعوا أسسها هم أشخاص كانوا بالأدب الأوروبي، خاصة الأدب الفرنسي. ففي الرغم من أن روائع الأدب الإنجليزي كانت قد ترجمت إلى العربية، إلا أن الأدب الفرنسي كان يندوع فصحاء ويقول الدكتور سعيد، في كتابه بدائيت، 1975، نيويورك 1985، ص 181: "نقد عرف الأقطاب العرب لروايات الأوروبية في لحظة ما وبدؤوا يكتبون أصلاً تبنيهاً"، ويقولون وجر إلى أنه في كتابه "رواية العربية، سيرغوس 1995، ص 12" على تصعيد الأدبي، أدت الصلوات المعزوجة مع الأدب العربية التي ترجمه الأصغر القصصية الأوروبية إلى العربية، وتلا ذلك تبني هذه الأصغر ومحاكاتها، ثم بلغ الأمر لدرجة ظهور تقليد محلي من القصص الحديث المكتوب بالعربية".
- 14 - يقول حمد إفريقي، في كتابه "صوّل الرواية لتركيبها وتطورها، ميبيلوليس 1983، ص 10: "كتب أول الروايات في تركيا اثر د من لانتجيمسها الجديدة، كقو يحصلون في الخدمات الحكومية وتقرأ بالأدب الفرنسي"، ويقول جك بولا، في مقالة منشور قريب بهوان "الحكاية لرايون والحكايات الهلالية دون بحوثه نكر ثقافية، في استقبال هذه المرأة" "لقد جمع الروائيون الأتراك الأوائل بين الأشكال السرديّة التقليدية والأشكال المستمدة من الروايات الغربية".
- 15 - يقول هنري رملو، في كتابه "السارد المثلّ"، القصص القصص من التقليد إلى الحديث، أكسبرود 1994، ص 150: "لعل التخليق السارد في ترتيب الأحداث المتعقّب أن يكون الأنطباع الأبرز الذي تتركه كتب اللغة المتعزّون حين قرأوا القصص الأوروبية أو ترجموه ولقد حاولوا، في البداية، أن يردوا نتيجة الأحداث التي يشتمل هذه الأحداث أسبق على السرد ويترتبها بحسب، وهي ثم يكس مثل هذا الترتيب ممكناً أشدّ ترجمة، كانوا يطمحون لملاحظة يمتدّون فيها عن نمط ذلك، والمعرفة، أن المترجم، حين قد يبدل لأصل ولا يقتصر بقابضه، لم يكن يشعر بصعوبة أصالة مثل هذه الملاحظة الاعتدالية"، ويقول ليفيد ديروي وأخ، في كتابه "روعة نهاية القرن، الأحداث لمكبوتة في القصص القصص أوآخر عهد الكعب 1849-1911، سنفورد 1997، ص 19-5 "لقد جدد الكتاب في أوآخر عهد الكعب ميراثهم لذلك التجديد لمعم بالحمنة بعون من السمداج الغربية، واسي لا يرو في أو آخر عهد الكعب بداية ما هو "حديث" في الأدب القصصي لأن سمي الكتاب وراء السدة لم يعد مقصود داخل حواجر معددة داخلين بن شدت تحدده على نحو لا هناك منه تلك الألفر، وتقليد، والقوى المرجمعة متعددة اللغات، والعبرة للتعلّات في أغلب التوسّع الغربي في القرن التاسع عشر".
- 16 - يقول "مفوليل أويشيد، في كتابه "الثقافة والتقليد والمجتمع في الرواية غرب إفريقيا: من المعول الأساسية التي شكلت الروايات التي كتبها كتاب محليون في غرب إفريقيا والمعة أنها ظهرت بعد الروايات التي كتبها عن إفريقيا كتاب من غير الألفرة، فالروايات الأجنبية تجسد عناصر كان على الكتاب المحليين أن يظهروا دة فطهم حيالها حين بشر عوب بالكتابة"، ويقول أيبولا بويل، في كتابها "الجزيرة الإفريقية في الأدب والأدبولوجيا، بلومغتون 1998، ص 14 "أب الرواية سحر الألفم في دافومي في دوجوسمي... تلك أنها تجربة في إعادة صياغة الأدب لشعوب إفريقيا في كتب رواية فرنسية"، ويقول اتو كوايسور، في كتابه "تحويلات استراتيجيات في كتابه "الجزيرة"، بلومغتون 1997، ص 192 "أن عطلانية الوطنية هي ما بدأ فكها لانجاز المهمة المتمثلة بتشكيل هوية قومية عند نقطة لتقاء الولد لمقامية ويصغر ها... ولقد توجت عطلانية الوطنية في مصوص متقوعة تنوع المصصف، وسوق، وتنتيت، لأببي، وفي العالوين الأولى لمسلمة الكتاب الألفرة الذين سيطروا على خطبات تلك الفترة".
- 17 - في لعلته "تجربة التي قدمت هذا النمط "المستعمل" لأول مرة، طرحت على سلة فوششوس سولا بلق الجوزانة والصحة: "لقد قرأت أن تعتمد على نقد الآخرين، صر، ولكن ماذا لو كنوا على خطأ" وكلي ردي "من ما كنوا على خطأ، ففتت على خطأ أيضاً، وسر عن ما نطمئن ذلك، انه لن تجدي أي إجابات - إن تجدي غوسكيلو، وماتزي نوبير، وسومر وانغين، ورو، وإيريل... ولن يقتصر الأمر على عدم الجهد أي إثبات أجيبي".

- المعجزة او اجلا سجنين ايت است بظاهرة على تفسير ضروب الواقع جميعا، وإن فرضيات رافعة، بالمعنى المشهور الذي يحطيه كثر بوبر للريف، ويبنى ان ثاقى بعدها بهذه الفرضيات. ومن حسن الحظ ان الأمر ليس كذلك انى الآن، و بصر جيمس لا يزال قائما.
- 18 - اعترف اسي فرات بعض هذه "الروايات الاولى" ثاقى خبير هذه النصوص (معضرات السيد بيكولاس ويسوم مرسوكي، الرجل الصغير لايراموغيث، *Je Me Tange*، بوبر، روبرال، وكوجومو لكونغليتي، بولولا برييه مرس، ووجوموسي بول هارومي) غير ان هذا النوع من "القرأة" لم يفتح سوابق ب بفتيرها وحسب انه ليس بداية المشروع الملقى، بل المصق الخاص به ومن ثم، ذلك مما لا يقر نفس في حقيقته الامر، بل تقرأ عبره، متطلعا الى وحدة التحليل الخاصة بك فالمهمة مقدمة عند البداية، سب قراءة من ثوب هرية
- 19 - لا عرص عسيه، كتب اتبع القصص الجعرا في الذي يريد ان تدرسه، وجب ان تصغر وحدة التحليل مفهوم (في حلقته)، ثاقية، مجز، وحدة سرديه محدودة، واشياء مثل هذه، وفي مقابلة قائمة، امل ان ارمح اسطوط العريضة لانتشار "الجديدة" الاساسية في رويات القريب التمسع عشر وعشرين (علما ان "الجديدة" من الكلمات الاساسية في كتاب ايريك اورياخ، المجذبة)
- 20 - ان الكيفية التي يتلقى لنا ان يتخذ فيها عته موتوفه - اي ما هي سلسلة الاداب القوميه والرويات العربية التي تفرق جتيرا مرص لتنبؤات نظرية ما - في بطبيع مسيلة بالغة التطيد وعوض في هذه المطاطة الاولى (وتسويها) تترك الكثير من رغب في
- 21 - يتابع ميدوار ليلول ان البحث المسمى "بدا، كلمة عن علم مصر، ويبنى كلمة عن حبة قطعية، بلقر ب بمكتبا ان جمعه كذلك. ولقد اورد جيمس بيرد كلمات ميدوار هذه في كتابه علم الجعرا في مستخير، اكسفورد، 1993، ص 5، ويلزم بيرد نفسه طبعة بالقصة الاثارة من النموذج الجعري.
- 22 - بصرف النظر عن كليات ميوشي وكارتاني (عن النوايا)، وموخرجي (عن الهند)، وشوار (عن ليربول)، فإن التفتصات التي يتطوي عليها هذا الجمع او التركيب والفرقة التي تسم انتمسوبة اشكليه ككتاب ب بشر يوب في الابيت التي تتناول الرواية لتربية والصينية وامريه هدي تشونه رواية صق كمال متباه، بشر حمد بطين في ان "مصح التومين" الاولى القصة على لحيمة اعلمية تنقليدية والاخرى القصة على نوك امرت عاهرة بشكل اول مجلونة في نفس لتربي تتوصي في معط من البده لنفس الذي يحط في الروايات الاوربية صمن اطار يمتلي قدم على سوية لتربية غير ان تفرق التومين والاختلاف في فرقة الانحاج اتمركز على كل منهما يفسر في تم وحدة ارواية لتعويب التومين في رواية متباه هي اعراض للفرق بين مسهية وفتنات التقليد لاتبين التربي من جهة ولي ومسهية وفتنات اروية الاوربية من جهة اخرى " (احمد بوليس، اصول الرواية التركية وتطورها، ص 146، تشديد من عدي) ما تكون جيل بار مرحلة التنظيمات فودي ملاحظة مماثلة "وقفت خلف نميز في مجتدي ايدونوجي علمية سعدة ومسطرة اعادت صياغة الافكار الجديدة في قلب بلاد المجتمع العثماني غير ان القالب في من المعترض فيه ان بعض استموجين معتقتين عادت صياغة الافكار الجديدة في النوايق يبيها وكان لابد بعد القالب من ان يتصدع، وكس لابد للادب، بهذه لطريقة و تلك، من ان يحسن اتصاعدت "الحكومية الرعوي وحكيت الهزية: دوهخوته وكرا ثاقية، من ان استلبون هذه لمة"، تشديد من عدي) وفي تشونه رواية ريب (1913) لتس كتابها محمد حسين هائل، بكر روجر التي ما قلته تشونه وموخرجي "انه تم السبل لمنا ان نشير في مشكلات مطاطة انفسية ه، حوت وتعرف حمدا، الطاب في القاهرة، على اصل عربي تتناول الحرية والعدالة كاتصال جون مستورات من وهربرت سيمر، ثم يتابع ذلك فينقل مسالة دروج في المجتمع المصري من ذلك المستوى الرابع مع والديه اللذين لم يفتاد، عمتك لريف المصري (روجر لي، الرواية العربية، ص 34، تشديد من عدي).
- اما هري رهاو فيلق مدع عور كحابة - تيمرد القتل الذي يقتضه بقتل اربع نلقيل - على تلك التطيدات المتولدة عن المواجهة بين الحفكت العربية والمرد الصيني، ان احدى



السمات البارزة في النص الصيني في أواخر عهد الصلح هو ذلك التكرار لصروب التشكيل في السرد بكثرة تفوق في مرحلة سابقة من مراحل النص الصيني المحلي. فالتكرار الهائل من التوجهات ليس شائعا أن تكرر تنقيب المعبدة حديثا تتم على فلك السرد حيث حلقته المرعبة... ويظهر السرد بتهديد ذلك سموه في التفسير. وتطويع الحقيقة الأخلاقية أكثر تعقيداً، وتدخل لأحكام يقينية لا تغير تفلن. وفي بعض الأحيان يكون الأعراف نحو أصناف السرد من ذلك النوع المفرط حتى أن الكاتب قد يصفي بالتشويق السردى "التي يبين أنه حال من كل عيب على مصيد الأخلاق" (السرد الثقيل - ص 69-71).

23 - في بعض الحالات، لم نتج حتى برجمات الروايات الغربية من المرور بك صروب انقلبه التي لا تصف. ففي اليابان، في العام 1880، ظهرت ترجمة سوبر نشي لرواية لامرور تحت عنوان شو مو جو اربيع (أربيع يتفلسف قصة حب)، وهو يوتسي نفسه "ثم يكن بالبعد عن هر واستعمل جزء من النص الأصلي حين تكون لمادة غير ملائمة لجمهوره، أو عن تحويل مضمون مكتوب إلى تعبيرات تتوافق على نحو لائق مع نغمة اللب الياباني التقليدي" (سارلي غرايز رويس، "تطبيق" علي أو كوجومو لغوي ياباني شيمي، نيويورك 1967، ص 41 - 42) وفي العالم العربي، يكون متى موسى - التي كثير من الحالات كل مترجم النص العربي يخطون حريتهم أو واسعة غير محترمة في بعض الأحيان مع النص الأصلي لعل ما يعطوب صروب به يكتب بتعريف عنوان رواية سكوت بليسمان إلى قلب الأسد وصلاص لنين. بر اعرف ايضاً بأنه حد حرية في التحذف، والاصالة، وتعريف اجراء من حد الرومانس لكي يتناسب ما اعتقد به لوفى جمهوره. وقد عثر مترجمون الآخرون للصروب واسماء الشخصيات والمحتويات. وذلك كما رعبو، لكي يعضو الفصل المترجم، أثر هو لا يذوق فيه ونثر اتصال مع لتقليد الادبي المحلي "أصول النص العربي الحديث، ص 106) ويطبق حد نموذج دانه على لب الكنع المصنوع حيث كان يبعث بجميع مترجمات دون استثناء. وقد تمتعت الخطر طريق لبحت هذه عدة صياغة الرواية جميعاً لتعريفه التي قصة بشخصيات صينية وخلفية صينية. ولقد عثي جميع هذه المترجمات تقريباً من لاكتصل... وعثت الروايات الأوروبية مجرد خطبعت عريضة وسريعة، و بدت أشبه بالنص الصيني التقليدي" (هيري رهاو، السرد الثقيل، ص 229)

24 - ما سبب هذا الاختلاف؟ ربما لأن موجه المترجمات الفرنسية قد واجهت في جنوب أوروبا واقعاً محلياً (وتقليد سردية محلية) لا تختلف فيه تلك الاختلاف الكبير في المنهية، وتلمت عقلية ذلك في أن تجمع بين الشكل الأدبي ونماد محليه كل يسير. أما في غرب أفريقيا، فكان الحال بالمتفلس. فعلى الرغم من تفر الروايات، يصعب بالآلاف الغربي، كفت موجه المترجمات اصعب بكثير منه في الاتصال الأخرى. ولقدت الأعراف السردية المحلية من جنبتي مختلفة أشد الاختلاف عن مثولاتها لأوروبية (تتكرر الشفوية وحسب)، ولأن الرعية في "تكنولوجيا الأصعية" كفت تلك الرعية خطيفة صيب - وبعضها مزيد من الأحكام، بالطبع، سياسات خصصيات الآفون النشربين بمهصة للاستعمار - كفت تمتعت الأعراف المحلية من ن تصد دور ه دون رعا سبب بله أوبتشوب وكوامبون على العلاقة المحلية بين روايات غرب أفريقيا الجارة والسرد الأوروبي. "تتمثل الاختلاف الأبرز بين الروايات التي كتبه روايون محليون من غرب أفريقيا والتي كتبه روايون غير محليين بمستخدمون خطية من غرب أفريقيا، بتمويلهم المسم الذي عطاه الفريق الأول لتمثيل لتقليد الشفوي، وغنية الذي يلد ن يكون قصلاً لدى الفريق الآخر" (أيمويل أوبتشوب، الثقافة والتقليد والمجتمع في رواية غرب أفريقيا، ص 25) ويولون أكوامبون، في كتيبه تعولات استراتيجيه في كتيبه التجبيرية،

ص 164 "أن الفصل طريقه في لاشارة إلى ما وجدته من استمرارية في التشكيل الاستراتيجي الأدبي في ذلك الاتجاه المستمر عن الأسطورة بدلاً من الواقعية في تحديد الهوية، حيث يصعب أن يشك في أن هذا الأمر ممدود من معرفة مدعومة بما يعتبر شكلاً غريب من أشكال الواقعية. ومن المهم أن نلاحظ على هذا الصعيد أن حركة أصل الفتح

- الإنزلة الكبار. مثل أشمبي وازما ونجوي، قد كملت من بروتوكولات التعليل الواقعي إلى بروتوكولات التجريب الأسطوري.
- 25 - أشار ألبونيو كينيدي إلى هذا الأمر ذاته في مقاله عظيمه، حيث قال: نحن (أي أدب أمريكا اللاتينية) لم نخلق قط أشكالاً تعبيرية أصيلة أو تقنيات تعبيرية أساسية، بالمعنى الذي نقصده حين نتكلم على الرومسية، على مستوى الحركات الأدبية، أو حين نتكلم على الرواية النفسية، على مستوى الأجناس؛ أو حين نتكلم على الأسلوب الحر غير المنبسط. على مستوى الكتابة... فالنوعان المحليان المتنوعان لم نرفض قط استخدام الأشكال الأدبية المستوردة... ما كنا محتاجين هو اختيار نواتج جديدة، وعواطف مختلفة" (الأدب والتخلف)، في الكتاب الذي حرره ميرزا فرهادير موريو وجونيو أورتيغا وإيغال أ. سولمن بعنوان أمريكا اللاتينية في أدبها، نيويورك 1980، ص 272 - 273
- 26 - استيراد الرواية إلى البرازيل، ص 53
- 27 - لعل الحل الذي يقدمه ريزال، أو نجوب هذا الحل، مرتبطاً بمنظوره الاجتماعي الواسع على نحو استثنائي (فرنسية) "Noil Me Tangere" هي مزيج من أشياء أخرى، ذلك النص الذي ألهم بنكيت أندرسون أن يربط بين الرواية والديوث (الأمه)، فهي أمه لا تعرف الاستقلال، وطبيعة حاكمة سببه التحديد، تون لغة مشتركة ومع مئات الشخصيات المنبثقة، من الصعب أن نتكلم "من أجل الكل"، وصوت السارد يصدعه مثل هذا الصطر.
- 28 - في بعض الحالات المحفوظة، قد يتحول الصصف البنيوي إلى قوة، كما في تفسير شوارز لمتشاقو، حيث يظن الكاتب السريع لدى السارد "أسلوبه لسلوك الطبقة البرازيلية المعاصرة: فلا يعود ذلك غريباً، بل يقبضه. بل الأمر الأساسي في الرواية: "كل ما في روايات متشاقو لو أسوس مصطلح بهذا الانقلاب السريع - الذي يستخدم ويساء استخداماً بدرجات مختلفة - لدى سارترها وعادة ما ينظر النقد إلى هذا الكتاب من وجهة نظر النكتية الأدبية أو فكاة الكاتب، وثمة مزايا عظيمة لرواية هذا الكتاب بوصفه أسلوباً لسلوك الطبقة البرازيلية الحاكمة. وبدلاً من البحث عن الدرامة، والثقة اللتين توفرهما الجيدة، فإن سارد متشاقو يبدي وقلمه، بكل أنواعها التي تتراوح من السخرية الرخيصة، إلى الاستعراض الأدبي، وصولاً إلى الأفعال التكتيكية ذاتها" (روبرت شوارز - "المعجز الفظيرة ورسائلها"، 1983، في كتاب أفكار في غير موضوعها، ص 94)
- 29 - يطلق ميوشي على ذلك اسم "عمليات الطهي"، أما شوارز فيتكلم على "أغراض الرواية، خاصة اتجاهاتها الواقعي"، في حين يتكلم وانغ على "نقل الأنماط السردية الغربية واغتراسها"، والحق أن بيليمسكي كان قد وصف الأدب الروسي في العلم، 1843، بأنه "منقول ومقتبس وليس نمواً محلياً"

217

## حوار مع.. عادل أبو شنب

فراس الدليمي

نحتاج مع الأديب عادل أبو شنب إلى أكثر من حوار  
حتى نتبع من تعاطيه متاحاته الإبداعية المتعددة أو لنقل  
إن حواراً معه يمكن أن يتشعب إلى حديث في الدراما، في  
الصحافة، في الأدب، في التقدي، في أدب الأطفال.. وصولاً  
إلى الرياضة. في هذا الحوار بعض من ملامح حياة  
عادل أبو شنب وسيرته الإبداعية.

دفعة واحدة كتبت الافتتاحيات، وسقت الأخبار  
ورثت الزوايا والكواليس. كنت أبن كل حق  
وحقوق.

□ دعنا نبدأ في رحلتك حيث كانت بداية  
العلامات الكبرى، التي دفعتك للبحث عن  
أسطورة ذاتية؟

□ بدأت العمل في الصحافة كنوع من الكار  
الموجو- في البداية فصاحب الصحافة  
اهتمامي بالأدب ورأيت أنه لأنني أؤمن بكل  
الاستعداد لكثير من الكثرات هو الذي يخلق

استهلالاً يقول عادل أبو شنب كتبت صحفة  
ربما غير سعيدة أي أصبح صحفياً، كنت أدرس  
في الجامعة الفلسفة وعلم النفس وكنت لي  
معلومات أدبية منها أراعه القصص لي في  
الإذاعة الموربيه وربما كنت أصغر قاص يبيع  
قصصاً في أرواح الحمسينيات

سأنت مدير الإذاعة ولدت الأمير يحيى  
الشهيد ما إذا كنت أرغب في العمل في  
الصحافة فقلت نعم لأنني مدمن للفلس فلا بأس  
لأحرر جريدة يومية من ألفها إلى آخرها هكذا

العدد

217

419

2006



حيه فقد احببت لعنى ولم  
 اقبل بتعليمها لطاقتها  
 الذين احبوا سي وفا  
 افخر اليوم بانني خرجت صحافيا بزيان  
 من منزلي الصحفية المتواضعة لهذا  
 الكار اسرار فلم اقبل على ملائتي فاعطيتهم  
 كلمة البر وهذا جحوا واجرب عدة  
 مجموعات قصصية بدلت عام 1956  
 (عالم ولكنه صغير) و (الاسن الجبول)  
 و (غوليا) و (احلام سعة الصغر) واخرها  
 (المنبرج) التي سميت قريب وهي محفولة  
 في انفسه القصيرة جدا، والوب ايضا الذي  
 احببت القصة منه كتب صغيرا في حجر  
 جدي كتب اسمي الى حكايتها وفي  
 المكتبة الطافه في كتاب بواكير القصص  
 الموسوعة والمترجمه فاصيرت نفسي  
 مشرورا عا ادبيا الكليه والابه جرت عدي  
 الى حكاية وكتب خلال مر حل حياتي  
 احوال الشعر في البيت عن اشكال  
 جديده للنص وهذا البحث شكل النفاصول  
 القصيره التي ابرص لها وابرص لها  
 سواي، واخذت الخ عليها وهذه من مثالي او  
 من مثالي

هل يمكن ان يبدلت الفصول الى الابحاث  
 نحو الموت لتصل الى الاجابات التي تعجز  
 عن الوصول اليها؟

لا يمكن ان يكون الامر كذلك البروب  
 غريب والميت لا جوية عدة كي تكون في  
 لجه الاحداث سها نكر صغيره او كبيره  
 عليك ان تكون حيا

هل تجدني عن الاثني والجانب الاثوي  
 وهل تدعو قراءك لاستحصاره دائما فما  
 هي اهميته في حياتك الشخصية والحيه؟

الاثني عدي لها فدايه لثها الجلب الذي  
 يعطي الحميه او يحمسها اندي انفسها  
 وانقطع الجانب الاثوي وانهم به  
 وانه حصري في كل امر لثها مني بلان  
 المجتمع منقاد بين رجل وامراه فلا فني  
 لأحد عن الآخر واحدهما يكمل القصة

الكثير من قراءك يتروكك معلما وعرضا

فلام تحاول ان ترشدني؟

تحتاج الاجابة الى استنباط دقيق فلما لا  
 اعرف القراء معرفه بحميمه، والاب لا  
 يز الى الكلب البر في التعليم والتعب  
 والزميت نل يز الى المصنوع الذي يدور  
 حول ابني وعلى هذا فان تأثير ابني في  
 قرائي هو تأثير غير مباشر ولا يمكنني  
 معرفته وهذا ليس من وظائف، وفي  
 الجلب الآخر من السؤال فلما لكتب  
 لارضي نفسي واعبر عنها لولا ولكي انرك  
 لونا من القصص عند القارئ فقد يتحول حد  
 النصوص الى سوال عن الشيء ثانيا وهو  
 المعنى الى التعليم

هل هناك تأثير عاشر لاعمالك؟

كفت والثني امية لا غرا ولا تكتب وكال  
 الذي يبينها وحده الصوره التي وفيت  
 فيها علقه بالبحث عن القصة، والاشخاص  
 كانوا شعبيون، نفاقمهم لا نعدى الحكواتي  
 او الكار كور وعواط، والاب الشفهي  
 الذي ينقل بين الناس مع ذلك يشاب محيا  
 للقراء والكليه فكتما المساله موفيه  
 تصالحت فردا وبنجار افراد، وجسني  
 ميالا للتعبير التعليم عن لظلم والمساوي  
 التي حولي فدا اشكل اسطوري الدائيه  
 بنصني ووجما صعو وطثير وبمر عه  
 جوفه كذا ان يكون بعدا لي الى عمدا  
 الكليه كرا

ماذا ان كتب شابا رايته في الكتابة الادبيه  
 هدفك وعصيرك لان بعد سنوات من  
 الممارسه ما أكثر نفاصيلها قربا اليك؟

اجد في اسلكك ملاحظه مهمه ان يا غراس  
 من جيت منعت الموهب والميت بتره  
 الموهوبين في هذا الزمان الذي بدلت فيه  
 كفت البلاد بناحه الى صحافه الى ادب  
 اطفال، والي كتيه القه الاكدي والبيميني  
 والتشكيلي كفت الارض طافرا الا من  
 بعض الموهب، وكذا الموهوب مصطرا  
 الى تعبسه وهكذا وجسني بالاصافه الى  
 علي في الصحافه وكثفه القصة مصطر  
 لي الكتله للاعاده، كسبت بر باسجا ثعلبا

**الصراخ والغزلة التي تحتاج إليها عشتك ككاتب؟**

المفهوم للعلم فنت مخلوق هي هذا لتكون الشعر فحقيقك من البداية وحتى لحظة الصوت لمر، ومن البحث البحث في هذه الشعر وسرء لكن الانتم بملوحه الذي يتعن حتى المعتقد بخلقك فث الشعر وربما كلفت ابتداءك الكلب في مسيرة الحياة من ملايير المسين وحتى اللحظة تنور في محاولة فث الشعر حتى سجع، وكلم من ملايير المسين يجب أن يمر لك، وإن العزله لا تساعد في ربي على الكشف، بل علي العكس الانتماج هو الذي لازم تلك ويجزئه

**ما رأيك بالقصة والرواية في السورة؟**

القصة والرواية السورية بعد مرور حوالى قرن على عصر النهضة أصبحت بمثابة من حيث الشكل أو من حيث المضمون، لكن بوع انني طرولاً في الانتشار في هذه والانتم في مرة اخرى ان يربى في اليوم يوم الرواية السورية والقصة القصيرة مضمرة إلى حين

**الآن بعد كل هذه الاعلانات وكل الإغمارات وكل المحاحات هل أنت سعيد؟**

أنا راض

**الصحافة مهمة وحرفة وموهبة هكذا تقول ولقد علمت هذه المهمة للكثيرين طوالت المرحلة التي عملت فيها صحفياً ماذا عن هذه التجربة؟**

صحيح بعد بدايتي وأنا في جريدة لمت الشعب التي كلفت لمتي حرب الشعب مروراً بجرائم الشام والجمهور والعلم التي كلفت بصبر طويلاً، والوحدة التي صيرت أيام الوحدة السورية المصرية، والثورة، وفلها حجنة قبلتي أصغر زناً أيام الانفصال ثم جربة تقديري، ولي انسي العمل الصحفي الانتم في السمع الذي نشأه عام 1969 وهو مجلة لسانة للأطفال التابعة لوزاره الثقافة كما لي انسي نفسي

مجلة تقدم الأخبار والتحليلات وتلخص المحاسبات والسياسات، وكتب التمهيلات الإبداعية، وطرق صيني إلى ابداعه فمن فأداع لي هذه مميزات ابداعه مثالي الزير عالم ثلاثين حلقه وحمره البهلوان ثلاثين حلقه وورءه الصباح ثلاثين حلقه اضافة إلى حارة القصص وهو أول مفضل للتلويح السوري خمصور عما من العطاء والآن احتاج إلى الوقت لأجر المزيد وأداع لي الأبداع السورية واداعه صوت العرب والأبداع السعوية عشوات الأعمال عندما ظهر التلويح بوب كلفني منيرة الألو الكخور صناع قبلتي بن اعد أول در بامح اسوعي فاعديته باسم هذا الأسوع، وكتب لثلاثين عشتات

المسلسلات والتمهيلات، ويكفي هذا الذي كلف من كتب بول ميسون بيلو بوني بوني (وصح اليين) وسامح في كتابه العمل التلويح بوني الرائد (هيج يا ميسون) للتلويح الكويبي، وعالي بنت في معظم تلويح بوني ابوعر لعرسي، وحتى الآن لا لال أكث للتلويح بوني لكنتي لا أقل علمي موسيف الانتماج لاسوي اعلمي فمن بقي التي عطيه وحر محطة جديسي ART التي بنمها ميسون الشعر الكبير

اعلمي الأبداع التلويح بوني ليمص صف كلام بل هي مأجودة من صميم الواقع منها هو لمتممات على الواقع

**هل تعتمد أن الموهبة كافية وحدها لتحقيق النجاح أو أن للمهبة الأدبية متطلبات ومهارات بخلاف الموهبة؟**

لا مهارات بنون موهبة، الموهبة أسهل، والمهارات نتراكم مع مرور الأيام فنترى التجربة الإبداعية وبسببها نمة كلف بومنون بالمهارات ويكتفون بها لكنتي لا لري ابداعاً وإني لري في هذه الحالة تقليداً غير مثقف وكل تقليد رائف وممتلئ

**هل للحياء لم عيباً أن نسته اليه حتى نستطيع الكشف عن بعضنا ثم ألا يمكن أن يشكل ذلك تعارفاً مع بعض طوقس**

وصعت ليات الصحافة ما هم فيها  
 وهو بوز وهو بول امتلأ قصة طور ان  
 وممنوح عدوان ويوسف مقامي وهما  
 باصيف الخ

❑ قيس لي عزة ابل بداب مهابالاب الادبية  
 بكتابة القصة القصيرة، ماذا اجرت في عالم  
 القصة القصيرة.

❑ ارسلت اول قصة كتبها الي مجلة (النفاد)  
 الاسبوعية التي كانت تصدر في دمشق  
 بملكية المرحوم فوزي امير، ولم تكن  
 اعرف مصير هذه القصة، كنت لاطلع  
 الطريق من قيسي في التيمر به الي منطقة  
 باب البريد قرب المسجد الاموي حيث  
 وكلي الصحف والمجلات وهي اقرب مكان  
 تباع فيه عصف ان اتقد جريدة (النفاد) وهل  
 صيرت وفيها قصتي ام لم يصير بعد  
 حوالي عشرة ايام من ارسال القصة بالبريد  
 الي سكرتير تحرير المجلة المرحوم الامام  
 سعيد الجرايري وجئت القصة منشورة في  
 الصفحة الثالثة مع تنويه بل هذه القصة  
 جديدة في ادبيات السوربة بعيت حوالي  
 سنة ارسل قصصا ومقالات الي النفاد بوز  
 ان يعرفني احد فيها وكاتب بشر حينها  
 وجيت على ما تذكر بخليل لميوان صغر  
 للذكور ببيع حبي بحوان سحر ومعالجة  
 الحب في الواه شعره قدامي، واداب يوم  
 احدي صديقي لاسناد عبد الهادي الكور  
 الي مكتبتي المجلة امر وجه لمتني الهالقا  
 صعدنا التره الي الطابق الرابع وحققا  
 فوجدت هناك الصديق صميم البري الذي  
 ما ان عرفتني حتى هرع الي قللا اين كنت  
 ايها القاص المبدع

ثم رريت لاسناد المرحوم سعيد الجرايري  
 فعال لي لا لزوم للارسال بالبريد بعد الان  
 وهكذا صرت من كتّاب مجلة النفاد الدامير،  
 وبعد فترة غدت صفحة سوربة مع المرحوم  
 الاسناد الجرايري ان كنت نعا للقصص التي  
 ينشر في النفاد باسم مسنفر هو بنيه التي  
 اجازها الجرايري بنفسه فصر باند النصص  
 كل عدد، وقد جمعت هذه القصة فيما بعد في  
 كتاب نشرته باسم (من ملامح النفاد الادبي في

سورية في الخمسينيات) غير انني لم اكثف  
 بجريدة النفاد لاشتر شاجي قد نشره في  
 مجلات وصحف كثيرة في تلك الفترة لعل احدها  
 مجلتا الادب والاديب اللبائيل

❑ هل كتب وحده من قام بتطوير القصة في  
 سوربه جيسد، ومنى بداب تفكر بالكتابة  
 للمرة الاولى.. وماذا عن الفولكلور؟

❑ طبعاً لم اذكر وحدي كل شيء قاصوس  
 سوربوس بعلون الشيء نفسه لكنني كنت  
 متعلقا باليوم مع مسترزه نصف قر من  
 الكتلة القصصية جسي وانك اياك انجز  
 نصف قر وربما لمت نفسي الان لا  
 فعلني صبار في الاحبار الموجودة في  
 التراث انوني لم جيب على بهج عربي  
 في كتبه القصة ولا يمكن الانعاء اني  
 وحدي المطور للقصة السوربه ان هاجس  
 التطوير ركبني بالصور وقد اكون جيت  
 على القصة العربية انني بطورها  
 انصبت بها عن جورها عن الاحبار الذي  
 هو سلفي في التراث وقد يكون ليجت عن  
 التراث وخاصة عن تراث منيه دمشق  
 تكثيرا عن هذه الجانية كل البحث عن  
 الفولكلور وبواقع اخرى وهي عدي كثيرة  
 منها حتى لمتني ايام من الفايح  
 للفولكلوري للنصف الاول من القرن  
 المنصرم عادات دمشق، سوفها، اثارها  
 عوطها، بونها، ومنها وكثر عدي  
 هاجس ان اكسر نمطية السور القصصية  
 التي عرفتها في اواخر الاربعينيات ولهذا  
 اعتبرت ايرادا في الجيب الشكلي للقصة في  
 سوربه الممثلة ببيئة الان حيث منقوت  
 في القور الاخرى شكلها فاستغرب في  
 لمتني في المونسا (اشجيم والتلحير)  
 والمبولوخ الداحلي، واستغرب في الاداعة  
 اعتمادا على الاصوات ومن انص  
 التشكيلي مدرسه المختلفة وهكذا طورت  
 في القصة، وكنت امير القصة والامثال  
 والتلحير الانني وحيثا العمل الفولكلوري  
 منذ عام 1950 وقد جمعت بعض قصص  
 واصدرت كتابي القصصي الاول (عالم  
 ولكنه صغير) على نفقتي فصدر عم

العدد

□ حديثي عن كتابة القصة القصيرة في سورية؟

□ □ كتاب القصص في سورية أكثر منهم من يعتبر من الجيل الأول كمحمد الحناجر وعلي حقيقي وفوق الشبيب، وبعد السلام العجيلي، ومنهم من هو ينتمي إلى الجيل الثاني حين النعمة وهذا الجيل طهر الحمصينيل والمسيب والسعيد كواسير رفاعة ووليد احلاصي وزكريا تامر وعادل أبو شبيب ومنهم الجيل الثالث وهم كثيرون. وبعد الألفية الثالثة بولك الجيل الرابع وقد قرأت لأكثر من منهم رايض طيرة واسطيف الفواز قصص الحمصينيل والتسجينيل في سورية هي قصص بامية مكتملة لأن لم اعد استطيع ان احكم على مسيرة القصة السورية لأنني صممت بشكل ومسامير غير سورية فكيف على عسي ويجب استغل في القصة وحيداً واصبر (هوليا) المجموعة الحزينة جداً مع الانتاج السوري واصبر الآن (الصفرح) وحسبي اني مرأت انتج

□ رأيت مصراحة بضاميا وزكريا تامر وباسير رفاعة وكوليت خوري وغاده السمان وحماة طه وشوقي بغدادي وبعد السلام العجيلي ووليد مدني ووليد اخلاصي؟

□ □ حنا مينا يكرر قصته، وزكريا كذلك، ياسير رفاعة يستغل حلق من حرفة الصحافة ليرد ائمة ويعد اسماء كوليت خوري رواية تغش من امجاد لتصعب القصيدة، عفة السمان مسددة، حمته طه عرفها في امثالها شوقي بغدادي مد الله عمره مدع قصص موجود على المساحة الابدية منذ اكثر من نصف قرن، عد السلام العجيلي معلم، ووليد مدني مبرحي هام لم يزل ما يسخفه ووليد اخلاصي انيب يعرف كيف يمشي نفسه، والان بعد نصف قرن من الكتابة ليس بالنصح فقط بل بالحاجة إلى بولك لأجر عدا من الأفكار التي فيها لنكون، وأشعر بل الكتاب عليه ان يستمر ويعطي باستمرار وان لا يتوقف وان لا نرهه موفلت من حيلة

1956 بين هذا التاريخ وتاريخ هذه السنة تكور مرات محسوب سنة على نشر أول كتاب لي معاصره لا - منها لكاتب احذر الكثرة كوا ابتدا له وطبع مطبعة الجمهورية المنشأة حيناً 2000 نسخة من هذا الكتاب وقامت شركة فراس الله الاطه بتوزيعه وبعد امتهز حمل الى المرحوم خير الله صاحب المنشأة خير نورع الكتاب لنورع 1800 نسخة منه ألف نسخة منها في العراق فقط، ولقد قرأ كتابي الف قاري عراقي هذا، لم عدلون الصفحة الواحدة أكثر من يد وحوالي 800 قاري في سورية وفي لبنان والأردن -ها يعني ان العراق كل قاري مبيعاً للانتاج الابدي لا في العراق وسورية فحسب ان قاري لكل الانتاج الذي يصدر من البلاد العربية وقد مررت بهذه النتيجة وحسب من المورع اصحابنا الغنى في الطابعه بصل تشجيع القاري بحاصه

رحت كتبي القصصية جميعاً وراجت الكتب راب الطبع الفني والفكوري وقد اعادت ورده اشغله طبع كتابي (ممرح عربي قديم) الذي اصدره عام 1964 فلم يزل نسخة واحدة من النسخة الجديدة التي صدرت عام 2003

□ في ادب الاطفال است مجلة أساية كما ذكرت، كذلك شاركت فيها اعتمد في تأسيس مجلة ناصر للسابية عاداً يعني لك ادب الاطفال؟

□ □ نوحيت ان اكتب انشاً للأطفال وهذه مماله جميعه فلن يكتب للأطفال مباله ممكنه دائماً ولكي ان تضم عنا لهم فهذه هي المعدلة القصيدة، في هذا النوع الانسي صلت مستشراً في مجلة سمر التي كتبت تصور في بيروت وكتب لها عدداً هلالاً من المنيار يوهف والتخصص وانكرب شخصيه لمرموز الذي احبه الاطفال وجعلته بطلاً لأعمال وميناريو هاف كثيره كافي رومها القلي مسافر البعده، ويعني الناسيع انني انشاهم بانب الاطفال والكبار لهم انشاهم الناسيع لجوب عربي جديد محمد علي ثقافته والعلم

العدد

221

419

2006

223

## حوار مع الروائية.. سميحة خريس

محمد ضمرة

سميحة خريس رواية أردنية استطاعت أن ترسم لها مساحة أدبية واسعة بإصدار مجموعة كبيرة من الروايات تجاوزت حد الممكن وقد تميزت أكثر رواياتها بالاهتمام بالمكان وأصديق رواية شخصت هذه الميزة روايتها دقات الطوفان.

كل ما كتبت، يمسني أن الإبداع بال ما  
كتبته ولكي اختلف منك حول موضوع  
السيرة، لأنك كتب منذ عام 1980، قصة  
وعشرون عاماً من عمر الكتابة يعني ربما  
معموداً متعباً، ليست هناك معجزة أنت، ولكن  
أصراراً على تدعيم الجديد، على محاسبة  
الكلمة والنفس، والسير على طريق تنقيف  
المعرفة، والبحث عن طريق سبب العصر  
كما تنفس روحه، حيث لا أحب أن أكتب  
"على الموضة" ولكن على ما يلائم افكاري  
ومشاعري وهيبي للكتابة، وهو فهم غير  
ثابت لا يصمم لتحييط بالفكر في قابل دائماً  
لتطور، هذا ما أراهن عليه في أعمالتي،  
ولعل هذا ما حقق لي قتيلاً القراء والنقاد

سميحة تطلق بسرعته لتجار مشر وعها  
بدون تعثر، واعتقد أنها متفائلة مكنتها لهر على  
المسئول العربي فقط ولكن على كافة المستويات  
العالمية

□ ارتطمت الرواية العربية برواليين من الخطار  
عربية متعددة، وحديثاً بدأت تظهر على  
السطح روايات عربيات استطعن التميز  
والمبالغة وأنتى جمعهم بالوجود، وأنت لا  
شك واحدة شمت طريقها بسرعة عظمة  
الانتباه إلى كل ما كتبت، ما سر هذه  
الإصاءة الساطعة؟  
□ شمت طريقتي بسرعة ملحمة الانتباه إلى

العدد

223

419

2006



واعتراف العصر  
وامتهجني العصر  
حل الأصابة  
منقطعة أنا عيسى لا  
استطيع أن أكون هذا  
ولا أكتفي بالروح، بل  
أشكك في معطمة

أحياناً أدرك في أركمن وراء سراب ولكني  
ممنّعة بمواصلة الأركمن

□ لقد اكتأت كثيراً في رواياتك على التاريخ  
القريب، فهل قراءة الواقع متصلة  
بالماضي اتصالاً وثيقاً أو تأثيراً أو مصداقاً أو  
التصافاً

□□ أنا مخلوق مجبور بكل ما خلقه وما  
أمامه، لا أستطيع أن أفهم بمعنى منقطعة  
للحظة التي هذه، نفسي الأركمن التي  
البعيد، وأزرق تفاصيل شاعري الزمن  
الحاضر بعده، وأترك العلى لأفكر في  
وحيالاتي لتصور المستقبل، ونسبه  
وتوقعه، من هنا ليس من السهول أبداً بتفسير  
أفدأني على الاتكاء على الوثيقة والمطلومة  
التي صُلبت في نمة التاريخ، عندما أمكك  
بوثيقة بصيبي فرع من روايات قراها أو  
نداسيها، فأظن أن علي استملاها هي  
لتعير، يحولها إلى كفاف، هذا ما حدث  
لي في "أفكار الطوفان" وفي "الغريبة"  
تعبداً، بالطبع بدعي المصير صور من  
التأثير الدائم بيني وبين المعلومة والوثيقة،  
يكون هناك التصاق ماء يكون هناك محبة،  
حاصله أنني أصبت في موز بعض رأيي  
الشخصية ودائي الجمجمة، لا يمكن الأفكار  
من التأثير العاطفي عندما يتعلق الأمر  
بالبهوية، ولست مع الغالبين ببطما بل  
الكفاية فلا أيدولوجيا، إنها بعد ذاتها  
اليدولوجيا، نحن نكتب لنحل حينا  
وكرر أحيانا ونصورت للحياة

□ تعد رواية "خشخاش" بقلة إثارة ومدهشة  
وأصعبها شخصياً بمصاف الرواية الغربية  
المعاصرة، فما هي الجواهر الحقيقية التي

جعلتك تتفاعل مع هذه الرواية؟

□□ بحث لي عندما انتهى من عمر أو اظن  
في انقباض منه تعلماً ومصوت يعزدا عليه،  
فيكي مثل هذا السؤال ليحيني إليه، ككثرت  
حشائشهم ليصلي، فعل البعض يسمونه  
"تمويه" ولكني أريد أن أوصيه بغير  
الفرء على العلف الأستاتي، الفرء الذي  
ينبعثاً لأخلق شخصيات حولها  
وعفشة، ونحلمت بالطنع، والأهم أنني  
وجنت لتي رغبة في كشف بعض أسرار  
الكيفية، نحن نكتب عن كل شيء لا  
للكيف، رغم أنها العالم الذي يصغر منا  
والقنا لحظة أن نكتبها، هناك هيكل وعسار يا  
تجتاحاً ولكن لا نكتب عنها لأنها تصرب  
إلى أبحث عن العالم التي شكله في  
العمل الروائي، هي هذا العمل تعنيها،  
نحذف الكيفية لنكون بطله الرواية

□ دافتر الطوفان رواية تاريخية أو وثائقية أو  
صورة مشهدة لمرحلة حدثت، هل  
اعتمدت على عنصر التخيل أو المصافاة  
أم استقواء الأحداث من كل الواح  
المعاصر؟

□ دافتر الطوفان مزيج من الوثيقة  
والمصافاة والتخيل والمشتاق، كانت الابدائية  
بمحطوط تكن بنو محايلا وصفت فيه  
أسماء الصانع، هذه الصانع التي أمكنت  
على نفسي وقسمت لي دافتر أن نعمل  
فقطعهما، وكلي لابد من الاستزادة، قوت  
في هذه المرحلة كنت وناعية عن عصف  
اللائبيلاب، عور الأبحار، أوراق المحاكم،  
الكتب الزمنية للتعير، عور رواج  
وطلاق وبيع وشراء، نسكت كثيراً في  
الأمكنس بنمينا، نحيف صوت حدير سبل  
عصف يطرب سمعي، اسرجعت من  
الطفرولة صور البشر عصفين عافسهم  
طفلة في جبل القربية، رايهم لأول مرة  
أطفال روماني، للعلم ولست في المنحطة  
حيث كل صوت الطفر أول ما يمكن أن  
يترك لي أنني صداه، وجنت نفسي

"الصحن" عمل يتناول النفس من الداخل، كما تقول من المناطق المضمرة المسكوت عنها وهذه مستوحي البشر، كلها بحاجة لهذا الكشط المولم للجذ، أما بقدر الطوفان مروج آخر من روى العالم من

الداخل والخارج، وقد بسود اعلمك من المنيب والتاريخ لا نهم إلا أهلها ومن هذا يقع ظلم في التفسير، ولكن التوفيق قال لي العنكبوت تفكر الطوفان استرعت انبياء الأسابل وزجبت إلى لهم، ثم استرعت اعلمك عن من الشعاع العرب لتتور بجلاء فيو القسم الثاني، هذه يعني أن تفسير الأمر يختلف بين جهة وأخرى، أما بالنسبة لي فطست استطعت تخيم على سوب آخر من باب المقاصلة، اعرف أن لكل عمل خصوصيته ولد وجبت الروايات اضمالاً متتالاً المهدوم بالحجاب النفسي عكسوا على الصحن، لما المهدوم بالصحح الاجتماعي فقد انصرفوا إلى الفكر وان يتورع انصرفت إلى عمل جديد يحمل اسم "قاره"

□ يشير البعض أن طائفة الإبداعية لا حدود لها ولا يماح القارئ بإصدار أكثر من رواية في سبة واحدة، ما أسرار هذه الطاقة؟

أكل التفاح واشرب الحليب،  
من يائي مشحونة بالفكر  
كأهلي، فز عنها على التورق،  
في محاسبة هذه النفاصيل  
لها والإصطفاء لها، والحقيقة  
مع الكفالة كهواية أستمع بها  
ب هذا الجانب موجود، فها  
جادة في مشروعي  
يحي هذا نيتاً أني مئتمه  
لن عدم المسألة تحصح لما  
ب والآخر من جن وادي  
ب النفسي "المد" عشر  
لثقيبه والتفقه تنجرة

العدد

225

419

2006

استرجع عملي التي أحبب، عمان التي  
تمكنت من صهر كل المنقشات ومحتها  
رفحه واحدة، في تقديري هذا ما تتطلبه  
المن الكبيره العريبه ولكن عملي الصبحه  
الصحيه تمكنت منه جذره، كذلك ودعت  
الروايه حوفي على عملي التي ملقسي  
فيها شبحوتي

□ روايتك "دفاتر الطوفان" ترجمت إلى  
الإسبانية، لماذا تم انتقاء هذه الرواية  
بالدات.

□ - كنت أتصايل ذات الموزال حتى ذهبت

إلى مدريد لتوقيع هذه الرواية بدمجها  
الإسبانية، لماذا هذه الرواية تحبها، هل  
المسألة حسنه أو اطلاع على رواية سوب  
أخرى، در البشر سوب كمشوب استمروا مني  
في الأمر في البداية ووجب أن الز عتب  
أثقت على هذه الرواية، أنا أريد أن أقدم  
عني كما أحبها للعرب، وهم أحسنو معها  
بذلك الأثران المصيبة للأصقيه عنما  
تشكل مدينة ويجمع بشر على ز عنهم في  
الحينة المقاصلة، وفي منزلة انترك كم هم  
مهدوم بالشرق، السوري بدمجها، هناك  
ولع حفي بركته فخر العرب النقيبه في  
المزاة التفعلي الأسباني ووجد هواء في  
رواية "تفكر الطوفان"

□ قال كثيرون إن رواية الصحن أهم ما قرئ  
في خمس سنوات عصت، مع أن رواية  
"دفاتر الطوفان" ظهرت في نفس الفترة،  
فكيف تقومين "الروايبين"؟

□ قالوا بأن الصحن أهم ما قرئ في العشر  
سنوات الأخيرة، هذه للنصح، ولكني لا  
أذهب كثير إلى العزوب يمثل هذه المولات  
رغم فرحي بها، لأنني اعرف أن لعد  
الأخير يعني بالفتح الروايس المصبره  
وأعرف من القارئ أو التالف بصلب بعهه  
انجاء عمل مما مثل الحب سوب بدمج،  
ورغم أنني أعرف أن بحتت هذه الشقير لدى  
القارئ ولكني أيضاً أعرف أن القارئ الغراء  
على رواية سوب أخرى ربما لأنها تحيهم،

جواباً على ذلك مسؤولية اخس بها تجاه  
الأصنام

القهود" حينئذ سوان، ربما كان الرحم  
فيما بعد أن يكون مجموع ما طبع في نفسه  
روايات، ولكني لن أتردد بالحباب إذا لم  
أنجز، ليس الأمر مجرد قتل الشجر  
وتحويل حشبه إلى ورش حط عليها

دراسة علمية مؤثرة ومبوبة بالفكر، ومهجة  
ومراجعة شتى به الأدب الروائي. يوسف جاد الحق هو  
سوان عتيده، فذهب صوبه لول تح عوان القرآن  
ومحمد) وفيه بحث الأدب جاد الحق له ربح إسلامي، وسيرة  
بموية حضرة، وصحة سمي، وروح علمية، وموضوعية  
خالصة كما فيها وقوف على الدعوى والأفكار الدينية التي  
أرادت التثني من كرامة المعتك، وصقلية القول، ومهارة  
القول، وبين الأرواح. فبر - الكتب عليه يتسلسل والحجة  
العلمية اتصالاً من أن القرآن الكريم يجب بنفسه عن كل  
الأسئلة التي قد تراود القارئ أب كنت رجة عكره أو انفسه  
عبر السراة  
الترامية في حوالي ( 600 ) صفحة من الحجم الكبير،  
وهي موضوع شهادة أكاديمية بأن عليها الأدب رجة  
الشكراء، وقد طبعت بمنق

## د. صالح أبو إصبع

من سلمة إلى.. واشنطن

### زياد أبولين

كثرت الهجرة الأولى من فلسطين عام 1948، بعد حرب أثلثت الرعب والهلع في قلوب الناس، وكثفت قرية "سلمة" قد خرج أهلها بعد مقاومة عنيفة، حتى أنهم أطلقوا عليها "سلمة الباسنة" ضد الإنجليز والصهيونية، وفي عام 1946، احتفل أهل القرية بولادة طفل جديد، أطلق عليه أبوه اسم "صالح" بعدما أحب من قبله "يوسف"، كان أبوه "خليل" من المناضلين الذين قارعوا الاحتلال الإنجليزي والصهيوني، وقصص عليه من قبل الإنجليز وأودع السجن، كان محباً للعلم والتعليم، ولم يحالفه الحظ أن يدخل مدرسة، مثل أقربائه من أهل القرية لكنه تعلم القراءة والكتابة في المسجد، وحرص على أن يكون ما يفقه من علم في ابنه، فشجعهم وبذل أقصى ما عنده من أجل أن يرى أبناءه في أفضل المدارس والجامعات، كان لمحب الأميري الذي يقع على طريق رام الله - القدس، لمحطة الأولى في أر حبل الفلسطيني بعد خروجه عام 1948

التحق "صالح" في مدرسة المحيم الابتدائية بعدما بلغ السنة السادسة من عمره، ثم انتقل بعد سنتين سنوات إلى مدرسة البيرة الجنبية الإعدادية، ثم انتقل إلى مدرسة الهاشمية الثانوية في البيرة، وما لبث فيها حتى انتقل إلى مدرسة رام الله الثانوية ليتخرج من الثانوية العامة

عام 1964

كان للمحب بكرات شقية، وذكريات تعصر لها القلوب الماء، بعدما حلم أبنها بالعودة إلى "سلمة" كان الأمل بالحيوث العربية طمأ صاع مع الأيام والسنوات فخط "صالح" أولى محاولاته الأدبية عندما علم من العمر اثني عشر عاماً، وكان لأبيه الفصل في تشجيعه على الكتابة، عندما اشترى له كراساً خاصاً للكتابة، ليكون أولى محطاته في دنيا الكتابة،

وكان لأخيه "يوسف" الذي يكره يارح سنوات فصل القراءة من مكتبة زحرت بالمكتب، وكان "صالح" و"يوسف" يترددان على مركز شبيب المحيم مثل باقي ولاد المحيم، لكن اهتمامهما بالثقافة دفعهما لإصدار صحيفة حائط في المركز، فكانت البدايات تكلف عن مَرَحٍ في نفس المصبيين

جاءت الفرصة ليحيط "صالح" في القاهرة المعز ليكون طالباً على مقاعد الدراسة في دار العلوم، ليتخصص في اللغة العربية والدراسات الإسلامية، فكانت موهبته لأدبية عن كتابات كانت تمتاز عن نظر اسلافه وزملائه في الكلية، فكان يكتبها القصصية أو في تأثيرها في جمعية القصص بالكلية وكان لأسلافه أثر في صفه موهبته، ومنهم الدكتور عبد الحكيم حسني فأقبل على القراءة إما اقبال، يقرأ في الفلسفة والتاريخ والسيرة والأدب، فكانت تلك الكلية تمتاز بالمبدعين والموهوبين من طلبتها، أمثال علي العشري رايد، ومحمد عر الدين المنصورة، ومحمود عوض عبد العال، وأخرون

جاء العر ح يعمر "صالح" وهو يعدل أبواب الجمعية علم 1968 حاملاً شهادة الليسانس، إلى طر ابلس - ليبيا ليعمل مدرساً للغة العربية حتى عام 1970، ليهود مرة ثنية إلى القاهرة لإكمال دراسته لجمعية للمجستير في البكالوريوس، وما هي دار العلوم تستقبله مرة ثنية حتى عام 1972، وأنشأ دراسته يصدر مجموعته القصصية الأولى بعنوان "عراة على صفة النهار" عن مطبعة المعرفة بالقاهرة 1972، ليسافر إلى الكويت ليعمل مدرساً ما بين عام 1972 - 1973 ليهود ثنية إلى ليبيا، ويعمل في مجلة الثقافة العربية أمينا للتحرير 1973 - 1977، ويقع على علفه إصدار المجلة لمدة عام كامل يعمر به، ويتعرف أثناء العمل على الدكتور إحسان عباس الذي كل أحد هيبتها الاستثنائية، فيمثل له الأب الروحي الذي يدعمه ويوجهه في الحياة ويصدر خلال هذه لفترة مجموعة قصصية ثنية بعنوان "محكمة سيد القاسة" في بيروت عن دار الفنون عام 1974، وكتاب "فلسطين في الرواية العربية" عن مركز الأبحاث الفلسطينية في بيروت عام 1975 ثم ينتقل ليعمل مديراً لتحرير مجلة "الشوري" في طرابلس حتى عام 1979 ويصدر مجموعة قصصية ثنية، بعنوان "أمير الماء"

حسان صالح

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت 1978، ثم يصدر كتابه الثاني بعنوان "قراءات في الأدب" عن الشركة العلمية للنشر والتوزيع في طرابلس علم 1978 يغادر ليبيا لتلقيه واشتدظ بذرا عيها طابا للذكورة في جامعة هاور، ليتخصص في الاتصال الجماهيري (اعلام) حتى عام 1982

هذا الصبي الذي نعتت عييه على قرية "سلمة" تحطي الحواجز إلى مخيم الأميري، لير اوده الحلم في القاهرة ليواصل تعليمه للمرحلتين الجامعتين الأيسن والمجستير، ثم يكون لليبيا محطة للعمل الذي يعينه على الراسة وشطف الحيق، إلى أن تأتي الفرصة السانحة ليحط رحاله في واشتدظ طابا للذكورة، ويصدر كتاباً عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت بعنوان "الحركة الشعبية في فلسطين المحتلة" علم 1979 وكتاب آخر بعنوان "الحق والبنديقة" عن المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع في طرابلس الغرب عام 1980

ليحط رحاله بعد الذكوراة في دولة الإمارات العربية المتحدة علم 1982، ليعمل استادا مساعدا، ثم مشركا في قسم الإعلام في جامعة الإمارات العربية المتحدة حتى علم 1989، ويصدر خلال تلك الفترة ثلاثة كتب، الأول بعنوان "إدارة المؤسسات الإعلامية في الوطن العربي" عام 1984، والثاني بعنوان "قصصا إعلامية في الوطن العربي" عام 1988، والثالث بعنوان "الإعلام والتنمية" موزج مقترح للاتصال التنموي" عام 1989

ويكون للمغرب العربي محطة أخرى في حياة الدكتور صلاح، ليعمل حيدرا اعلاميا بالمجلس القومي للثقافة العربية ومحاصرا في المعهد العالي للصحافة في الرباط، ومكلفا بالإشراف على تأسيس المؤسسة العربية للآنتا- الأدبي والقي م بير عام 1989 - 1991، ليعود إلى الأزس علم 1991، ويدخل جامعة هيلاندنيا، فينقد رف مع المناصب الإدارية والأكاديمية ليصل إلى عميد كلية الآداب والعلوم في الجامعة حتى علم 2000، وخلال تلك الفترة يؤسس - إر أرام للدراسات والنشر في عمان، ويعمل منيرا علماء لها، ويصدر عددا من الكتب، منها "وجه تعرف الحب" مجموعة قصصية علم 1992، و"الاتصال والإعلام في المجتمعات المعاصرة" علم 1995، و"أسس العلمية للإدارة" نظريات وتطبيقات - إدارة المؤسسات الإعلامية في الوطن العربي" علم 1997، و"مناهج البحث والإعلام" تأليف ويمير وسوميك، ترجمة، و"العلاقات العامة والاتصال الإنمائي" علم 1988، و"الاتصال الجماهيري" علم 1999 ثم يعذر عتلى إلى عمان للعمل في جامعة قبوس حتى عام 2002، ويصدر له كتاب بعنوان "مصوص تراثية في سوء علم الاتصال" عام 2001، ومجموعة قصصية بعنوان "قصص بلور الحب" عام 2001، ليعود إلى جامعة هيلاندنيا مرة ثقية عميدا لكلية الآداب والعلوم حتى الآن ويشغل منصب رئيس تحرير مجلة "افكار" التي تصدر عن وزارة الثقافة

## عندما يغدو النقد الثقافي حالة من الارتهاق للغرب!!

محمد الحوراني

ثمة قضايا لدى البعض بأن النقد الثقافي أشبه ما يكون - "ثقافة الشبح والفتنات" وأنه محض تأويلات تحدث هوى واصطراباً في المعنى، كما أنه على دولة المعنى التي ترسخت عبر التاريخ والفنون، وهو مجرد - استنساخ - عن فكر غربي دخل على حياتنا فلفسد ثقافتها وفكرها وأدبها ودينها فيما يذهب رهط آخر من المتقنين العرب ومن صميمهم عبد العزيز حمودة إلى - استنساخ النقد الجديد الذي يروج له اليوم، وهو النقد الثقافي، يمثل اقتناعاً جديداً بمشروع نقدي غربي تخطيطه الأحداث داخل الثقافة و الثقافات التي أنتجته والنقد الثقافي في - لآلهة، المعلمة، عبد سعد النازعي وميجان الرويلي من أمثال "النقد لخصري" كما ملزمه طه حسين والعقاد وأدوين ومحمد عبد الجباري وعبد الله العروي ويعرفال النقد الثقافي بأنه "تساؤل فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعاً لبحثه وتفكيره ويميز عن مواضع إراء تطورتها وسميتها" والحقبة - النقد العربي السعودي عبد الله العدمي هو أوّل من حاول تبني مفهوم النقد الثقافي في معناه الحديث الذي حدده "فهمت ليتش" واستخدم أبحاثه لاستكشاف عدد من الظواهر الثقافية العربية التي لم تمتنع مختلف مدارس النقد الأدبي المماثلة للتصدي لها، ولم يكن تبني العدمي للنقد الثقافي ضرباً من اللهو والخيال، بما أتى هذا التبني كدور النقد الأدبي لم يلتفت إلا إلى الجماليات ولها فقه مثل في الكشف عن الفقه الذي يمتد تحت العطاء البلاغي. ومهمة النقد الثقافي الذي يسعى إلى رفع سائر البلاغة عن العمل الأدبي هي تبصيرنا بحظر "العيوب المفقودة المحتبسة تحت عباءة الجمالي" ومع أن العدمي يحسن أن حاجب إلى النقد الثقافي كثر من حاجتنا إلى النقد الأدبي، إلا أنه يؤكد أن العمل على النقد الثقافي يجب أن يبتلع من النقد الأدبي لأن فعالية النقد الأدبي جزئياً وصغر لها حضور في مشهدنا الثقافي والأدبي وقد توصّلنا إلى أن الكثير من أدوات النقد الأدبي صالحة للعمل في مجال النقد الثقافي، وهو إذ يعمل هذا فقه يؤكد، ويثير معرفي، "استحالة فصل النقد الأدبي عن النقد الثقافي بل أن علاقة بينهما تتقاطع إلى حد كبير تماماً كما هو الحال بالنسبة للروح الكثراني الذي لا يمكن فصل صاحبيه إلا بعملية جراحية جذ عميقة وكيف يمكننا

العصل بينهما وقد استطاع النقد الأدبي تحقيق إنجازات كثيرة على مر العصور، حتى غدا العلم الأكثر امتداداً والأعمق تجربة بين سائر العلوم في الثقافة العربية. كما أنه العلم الوحيد الذي حقق لنفسه استقلالاً نوعياً عن المؤثرات السلطوية، ولعل السبب في ذلك أنهم كانوا يطورون إليه على أنه علم غير ملغ، ولقد كثر الشعراء يستهترون بالنقد وبالغويين كما ورد عن الفرزدق وعن الجحدي، ومن ثم، فهو غير سلطوي، بل ربما يكون شجاعاً أو همسياً، وفي الوقت ذاته فإن النقد الأدبي هو علم يتعامل مع المجاز والخيال وليس مع الحقيقة والواقع، وليس له دخل في أي حقيقة مهما كانت دينية أو سياسية أو تورية، ولقد بصن لخاصي لجز جلي والصولي على فصل ما هو أنسي عما هو يني.

وفي عر صه لمشروع النقد الثقافي، يزعم العداسي أن في الحطاب لأدبي، والشعري تحسباً فيما حقبة مصررة، تنسب في التاميس لنسق ثقافي مهمم ظلت الثقافة العربية تعلي منه طالما رال قلماً، ولحققة أن هذا النسق ظل غير منقود ولا مكتشف بسبب توصله بالجمال الأنبي، وعبت عسى النقد الأدبي عن كشفه، مد انشغل النقد الأنبي بالجمالي وشروطه، أو عيوب الجمالي، ولم يتفعل بالانساق المصممة، كنسق الشعرية، على سبيل المثال لا الحصر، وما كلى المقصود المصطلحي بمفهوم النسق لمصمر مركزياً بالنسبة للعداسي، هل ما يقصده به أن كل خطاب يحمل نسقين، أحدهما واع، والآخر مصمر، وهذا يشمل كل نوع الخطابات، لأدبي منها وغير الأدبي، وغير أنه في الأدبي أحطار لأنه يتقع بالجمالي والفلاحي لتمرير نفسه وتمكين فعله في لتكوين الثقافي للذات الثقافية للامة

أدويوم

من جهة أخرى في العداسي لا يطر - النقد الثقافي كبديل معرفي ومنهجي عن النقد الأدبي، قبل أن يمتحن أدوات هذا النقد بوصفه المصطلح المحور والمطور عن ملطه الأدبي، وممكون علامة الاستقلال العلمي والجدوى المعرفية هي فيما يحققة النقد الثقافي في مقبل ما يعجز عنه النقد الأدبي. ولا يشكك العداسي في أن النقد الأدبي قد تعامل في تويحه كله، فحسباً وحيناً وما بعد الحين، تعامل مع امسلة جمالية النص، شكل جوهري، واتبع ذلك بتقيد نصوصية النص، وجعل الأدبية قلعة محصنة بالترسيمات التي ظل

النقاد يحرمونها على مدى قرون، ويسوب ويحسبون في شروط تمثلها واقتضاء ما لا تتحقق فيها تلك الشروط، وتحولت (الأدبية) إلى مؤسسة ثقافية متعالية وطبقية، واحتكر الشرط الإبداعي حسب شرط المؤسسة الأدبية، وتم تصنيف النوق والتحكم في الاستقبال ومن ثم في الإنتاج، وجرى تبعاً لذلك إعداد خطابات كثيرة، لا تخص في أنواعها وفي عتدها، حتى صار المهمش أكبر بكثير من

الموسماتي، مع تقدير صلم لما هو جمالي، وتم احتكار حقوق التعريف والتصنيف للمؤسسة الاستطلاحية التي ظلت محرومة على مدى الزمن الأمر الذي أحدث فصلاً طبقياً بين ما تتعامل معه المؤسسة الأدبية، وبين ما هو مستهلك جماهرياً، وصار الجمالي



بحسبياً ومعزولاً، كما جرى اشل ما هو موثر وفاعل في عموم الناس، واشتغل النقد بالحبوي والمثالي، الأمر الذي جعل النقد قلعة جامعية معزولة وغير فاعلة في الناس، منذ ان شغلت عن الشعبي والجماهري ونزحت امنلة المعلن والتقدير ولم تحا بحركة الانساق، منذ كانت المصووص هي الأهم في عرف النقد الأدبي من غير ان تلتفت الموسسة النقدية الى الانساق ولا النقد الأدبي لم يكن مهتماً بحد من اسئلة النقد الثقافي، كسؤال النسق بدلاً عن سؤال النص، وسؤال المصووص بدلاً عن سؤال الدال، وسؤال الاستهلاك لجماهري بدلاً عن سؤال النجبة المبيعة، ويتووج تلك سؤال عن حركة التكرير المعطية، وهل هي للنص الجمالي الموسعقي، ام لنصوص اخرى لا تعترف بها الموسسة، ولكنها مع هليتيها هي الموزرة فعلاً، وهي المشكلة للانساق الثقافية العمة التي لا تسلم منها حتى الموسسة بشخصها ونصوصها قللاً لا: نقد الأدبي لم يكن مهتماً بهذه الاسئلة شهذا مجال النقد الثقافي، وهو مجال منسي فعلاً ومغفول عنه، ومن هذا المجال المهمل سوف تأتي وطبيعة النقد الثقافي المعرفية الآا ان التطرق للمهمل والمهمش، بظن العادسي، لا يكفي فيه مجرد الالتفات الكريم والإنسلي، بل انه يترك ضرورة التأسيس المنهجي والمنطري لمشروع كهذا، سبقا اليه باحثون جدد في ثقافة العصر، في امريكا وفرنسا وغيرهما، وتلخرنا نحن فيه، ولهذا علائذ من تدارك الأمر والشروع في الررس النقدي في مجال النقد الثقافي لاسيما بعد نقشي الشواهد على بسقية الثقافة، من حيث ان كل خطابها قد شعرت وتعلكت، وهذا يشمل السياسي والاجتماعي

مثلاً يشمل الفكري والثقافي، والشعر دوماً هو العلامة على هذا وهو حامل هذا النمق، لا يحمي انه هو السبب فيه، ولكن بمعنى انه هو الدليل عليه، وهو المسوق له، ولقد اتحت الثقافة الشعر وسيلة لتمرير انساقها واستدامتها وغرسها لأن الشعر هو خطاب العرب الأول وهو نبوءتهم وسجل ذاكرتهم، ولما برز ذلك من خلال تطلفه في السيق الثقافي حتى لقد اصيحت الخلايا والحيات الثقافية جيبات متشعرة، حسب الزوية العادسية، وهو ما يقتضي نقاشاً ثقافياً يكشف عن الانساق ويعربها، ويتبع تطور ما هي خطابات اخرى غير الشعر، بعد ان خرجت من المطبخ الشعري الى المنة الاجتماعية، وإلى سائر المحطعات والسلوكيات،

محمد عابد

١٠١١

مما يجعل العادسي يقول: بعذولية الثقافة وتشعر الانساق الثقافية، اي انها تحمل لقيم الشعرية المجازية ذات العمق المستفعل، وهذا تكمن ضرورة النقد الثقافي ان لايب من نقد هذه الثقافة وكشف تحولاتها ولعبة الانساق فيها هذه الدعوة التي يتبناها العادسي ويدعو الآخرين للعمل عليها لا تزوق لمحاورة النقد السوري النكتور عبد النبي اصطياف، والذي يرى فيه دعوة للمجتمعات العربية الحديثة لترك النقد السبي، ومعارقه فراقاً لا لقاء بعده، هذا مع دفعها دفعا باتجاه النقد الثقافي الذي يمتلك معقود الإنتاج الأدبي العربي الحديث واشكال التعبير المعية الاخرى، وبالقصر نفسه بملك معانيه الكشوف عن البنى المذهبية التي تحكم انتاجه، وتحدد دلالاته، معبراً في الوقت نفسه ان دعوة النقد الثقافي في المجتمعات العربية الحديثة والمعاصرة إنما هم قوم فتنوا بما حفظه النقد الثقافي

العدد

عبد النبي

في الغرب، بوصفه جزءاً مما يفتش إليه في الأوساط الجامعية الغربية والأمريكية بـ "الدراسات الثقافية" Cultural studies فإدراكها الحل السحري لجميع مشكلات النقد الأدبي العربي الحديث، غفلين عن أن هذا النقد الثقافي على أهمية ما حققه من إنجازات - لم يبلغ نور النقد الأدبي في المجتمعات الغربية وغير العربية التي أردهر فيها، بل إن النقد الأدبي قد شهد في هذه المجتمعات إردهاً ممتلئاً، وهو لا يزال يقوم بالفكر من لوظائف التي يؤدّيها نقد الثقافة في الوطن العربي أن يسدوها إلى النقد الثقافي، ويختصر اصطيف كلامه إلى لكل من النقد الأدبي، والنقد الثقافي شيئاً بعبه، ولا يعني أي منهم عن الآخر، والمصالة هي في حضور أي نظام أدبي مشو، يتجسد في نظرية أدبية أو نقدية، عن التلخ الخلفة بلب الأمة المعية، التي يقتصر بهد النظام أن يحكمه ويصهره ويوجهه، لا هي محلكة النظم الأدبية الأخرى الخلفة

بالتقاليد الأدبية والتي تفسر عنها من جهة أخرى، وفي معرض نقاشه لدعوة الغدامي، يرى اصطيف أن ثمة أموراً تصعب دعوة الغدامي إلى النقد الثقافي وتوهمها ولعل أبرزها، تصوّره الخالص جداً للنقد الأدبي، وهو تصور محفور بعرضه، ولا يكاد يتركه فيه الكثير من النقد العرب المعاصرين الذين لا يزالون يؤمنون بالنقد الأدبي وبقدرته على ممارسة وظائفه الحيوية في المجتمعات العربية الحسنة، كما أن ممارسته ذاتها للنقد الثقافي لا تعطي انطباعات بالأطمئنان، نتيجة ما يتطورها من انتقائية معرضة، ومواقف متكلفة الصنير، وما تطوي عليه من أحكام ناجرة تحتاج إلى كثير من الجهود للتفصيل على صحتها، وبالرغم من أن اصطيف يلجأ إلى مجانية لخدمته للصواب بدعوته إلى النقد الثقافي

عبد الله

واخلاله محل النقد الأدبي، إلا أنه لا ينكر أن صاحب تلك الدعوة وهذا المشروع هو نقد مجتهد مخلص يستحق مورثك إجرأ كلاً، ولعله مرشح كذلك لبعض إجرأ ثل، لأنه قد أثار التفكير العربي الحديث في مسائل خطيرة، ولا بد لكل تفكير من مثير، كما يرى محمد منور، و«كل البعض قد أراء حالة النقد الأدبي إلى التقاعد لبلوغه سن اليأس، فلن اصطيف لا يوافق على ذلك، فالمجتمعات الغربية المتقدمة لم تحل نقد الأدبي على التقاعد، بل عسست إلى تطويره وتوسيع أفاق تعامله مع علوم العصر ومعارفه وقوته، وهي تستعين بما يسمى "النقد الثقافي" لديها ليؤدي الوظائف الخلفة به فيها، وهي وظائف لا يشترك فيها النقد الأدبي ولا يجد كثير شخصاته في أن يرى وصفه الثقافي يقوم بتأديتها ويميزه أخرى إلى لكل من "النقد الأدبي" و"النقد الثقافي" وظائف خاصة به، وقد يستعين أحدهما بآليات الآخر التحليلية، أو بالتفسيرات، ولكنه لا يفكر لحظة في التثني وإضفاء المجال له ليأخذ مكانه ويؤدي وظائفه الخاصة به، وبالتالي حسب اصطيف، فليس ثمة من حاجة إلى خلق هذا التلص الجتري بين هذين الشطين المهمين، بل الحيويين، لتدبر الإنتاج الأدبي والثقافي في المجتمعات الحديثة، العربية والعربية على حد سواء، ويمقدار ما يعجب اصطيف بعمل الغدامي الذي تطوي على تفكير عتيق بواقع الأمة، وحرص كبير على مع سعي جد أني نفع البهم بالبناء، واجتهاد الإخلاص، إلا أنه يكاد يشفق عليه مما وضعه

هدف نبيل، وبخاصة أنه تجاوز واقعاً ثقافياً يصرب جنونه في التاريخ العربي لأمة العربية، وطرح مسائل عما يبدو هذا الواقع لا يمكن أن يتحقق من خلال مقترح متعجل لمعهوم لم يتضح تسم: الانتصاح لصالحه فيه، وإلغائي قدر من المصعوبة تمكين توصيحه للآخرين، وإقناعهم بجنونه، ولأسماء أنه لا يقدم من خلال دجاء سليم معاني في البحث والتفتيش، ولا يقوم على منج واسع وشامل لمعطيات كافية، يمكن أن يتدل من خلالها على صحة ما يذهب إليه. أو ما يطمح إلى إحلاله بدلاً ما هو قائم. هذه التسمئة من قبل اصطليفي في الدفاع عن النقد الأدبي، لا تروق للعلماء التي بدأ عليه به يقول يموت هذا النقد والتهاء يورء، وهو ١١ يقول هذا فقما يقوله لأن المرحلة الواهية تتطلب ذلك، كما أن تشيع النقد الأدبي قد أوصله إلى مرحلة من بين الذين تجعل النقد يكرر ما قد قاله من قبل، وصورتنا فعلاً نرى أن مقولة النقد الأدبي تكرر ذاتها، وتجد قول ما قلته من قبل. وهذا أمر إذا بلغه العلم، أي علم، يكون في حكم المنهني والمنسجر، وإذا قال الشيء أمير الحولي "إن البلاغة العربية قد صبحت حتى احترقت" على العلماني يرى أن النقد الأدبي قد وصل إلى هذا المصير.

بقي أن أشير أخيراً إلى أن العلماني يستحق الشكر على دعوته للنقد الثقافي لأنه استطاع تحريك لحو الزاكد في المشهد الثقافي والنقدي العربي، بالرغم من أن شربل ماثر أعظم لبوساً جديداً لنقد قديم، واتهمه أمية شخص بكل جسية والتعلي، وتأسوس بسبقه من تصورات عقلية وبحكم مسبقه، أقرب إلى يقين اللاهوت ومسلقه منها إلى العرصيت الجبلية التي تختج على الأقراص واستعده الاقتراص، مستنجة من النقد الثقافي هو نقد معني لفي لا عمومي وهي افقيته تكمن صبيته لا بل أن البعض اعتبر دعوته هذه لا تعدو كونها محاولة للرفع من أياه المتعالية المتصحمة

## إمبراطورية العالم الأعلى

يواصل الكاتب والأديب محمود أبوت جهوده الإنسانية في كونه به يسميه بالرواية الحوارية). وذلك من خلال استناره لرواية جديدة تحت عنوان (إمبراطورية العلم الأعلى) وتدور حول حوالم القربية المضمومة في إحدى المدارس الثانوية للبنات وقد يواجه من صعوبات ومخاوف  
جاءت الرواية في حوالي (250) صفحة من الحجم الكبير ونشأ بعد أعرض البنية صهيبة منها  
وعدة في قبر (رواية - 1969) وبشر النخبة (رواية - 1970)، وبني بنبوي (رواية 1971)، والفتح الأكبر (رواية 1982)، ونكمر وروم (رواية 1996)

رواية

## مقاييس الجمال والجلال في .. التقابل الجمالي

محمد عرب

لقد تعددت أنواع الإعجاز وتشكّله التي ظهرت للبشر في القرآن الكريم منها ما عرف منذ بدايات نزول الوحي، ومنها ما حفي في الماضي ولم يعرف إلا في عصرنا الحاضر بعد أن تقدمت العلوم، وطار الإنسان في مجاهل الفضاء فظهرت بطريقة الإعجاز الكوني لتعبر بشوء الكون وتطوره، وكذلك بطريقة عودة الكون للانكماش والاجتماع بعد التبعثر والانفجار الكبير وهما حقيقتان أشرف عليهما الله تعالى.

﴿أو لم ينزل الذين هموا أن السموات والأرض كانتا رتقاً ففتقناهما وجعلنا من بينهما كل شيء﴾ هي أفلا يومس . يوم يطوي السماء كطي السجل للكتب كما بدأنا أول خلق نعيده وعداً علينا إنا كنا فاعلين ﴿ (30 + 104 الأنبياء) فالإعجاز القرآني مستمر ويستمر إلى قيام الساعة ولعل أول ما عرفه العرب من هذا الإعجاز هو بلاغة لقرآن وهم هل البلاغة الدين اشتهروا بحبهم للكلمة، فكتبوا "المعلقات" جاء الذهب وعلوم على الكعبة، أقدم ماكن العبادة عندهم، فتميزوا عن غيرهم من الأمم بهذا الضرب للكلمة الجميلة، بدلاً من السحت أو الرسم أو من العبارة الذي ساد في بعض الحضارات واشتهرت به بينما كفت الكلمة المسحونة بعبارة الشعراء - أو شياطينهم - مفتاح قلوبهم، ورسام قياتهم وقمة عزمهم ومجدهم واقتدرهم، فكان الشاعر ملك القبيلة غير المتزوج، لأن الشعر نبوة العرب، المسجل لتاريخهم وحاضرهم وأحلامهم. ورغم كثرة الشعراء الذي سيظهرون في مثل هذا المحيط، فإن رفاة الحسن البصري الذي العرب في تلك العصر، لم تنفق إلا على الإعزاز بكلمات سبع معلقات أو عشر على أهم تقدير، وهي ما رالت إلى أبوموصم حترام النقد وتقديرهم، كما أنها المثال الملهم للشعراء والمعجز بسبك وبلاغته ورهافته فالمعلقات هي ميراث الشعر الحالك الذي سيظل مقياساً للشعر العربي. وهي النموذج الذي يطمح كل شاعر للشع على مثاله. وهذا دليل على علو الحس البصري وارتفاعه إلى مستويات عالية من الفهم الجمالي لعرب ذلك الزمان الذين سيفاجئهم الوحي

القراني ببلاغته

أيها البلاغة التي أدهشتهم وجعلتهم يختارون في الحكم، هل هو شعر؟ هل هو

مجع؟

هل هو كلام البشر؟  
في هذه الحلقة سيلجأ الناس إلى حكماتهم ورعايتهم ويقادهم كما هي العادة لهم هذا الأمر الذي ظهر بينهم، ويدعوهم منحياً إلى تحييز دينهم، تيز الآباء والأجداد، كلام لم يلقوه، ولغة لم يعرفوها، وإن كثرت لغتهم، فهو كلام أصالة لبلاغته وتأثيره في لغتهم، فقه حلال من الحلال الذي يعطي للشعر جماله وزوخته والذي جعلهم يقولون أجمل الشعر أكنبه هو الصنم الذي نزل على قلب الرسول ﷺ الذي كان معروفاً بينهم بصنفة وهو المتحيز ليس لمعتقداتهم فقط، بل لأساليبهم في الشعر والإيقاع والجمال والتأثير، فعدا يقول الحكماء والعلماء والنقاد للعلماء الذين يتطرون تفسيراً لهذا الأمر الجديد لكي يحموهم من تأثيره.

لأنك خطورة لموضوع، ومدى التأثير الذي شكله القرآن على قلوب تنقل بالكلمة، وعقول حبيزة بعبق الشعر والنثر، يجب أن نأخذ في الاعتبار الذي عقده رعاة قريش الرافضون للإسلام للاتفاق على رأي موحد بشأن الوحي، الذي كثروا يحضرون من تأثيره في أهل مكة خاصة، وفي العرب الذين سيقول للحج شكل عام فكثروا يعنون العدة لصيغة دعوية مناسبة لمقاومة الإسلام ومنع انتشاره، فهو اجتماع على مستوى من الخطورة للحفاظ على دينهم، ولا بد أن تتفتح الأهل عن وسائل كثيرة لمقاومة الدين الجديد ربما كان الوليد بن المغيرة، أكثر المتحمسين حكماء، ولهذا، قص الدعاية الكافية التي ستكشف بحديث وبحث عن - عالية معقولة وقال للمجتمعين الذين عرصوا اقتراحاتهم حين قالوا "تقول كاهن قال لا والله ما هو بكاهن، لقد رأينا الكهنة فما هو برمرة لكاهن ولا سمجه قالوا يقول مجنون، قال ما هو مجنون، لقد رأينا الجنون وعرفناه، فما هو بخنقه ولا تحالجه، ولا وسوسته، قالوا يقول شاعر، قال فما هو بالشعر

قالوا "فقول ساحر قال ما هو بساحر، لقد رأينا الساحر وسحرهم، فما هو بشعرهم ولا عقدهم قالوا فما يقول يا أبا عبد شمس؟ قال والله إن لقوله خلوة، وإن صله لغيري، وإن عرفه لجهاد، وما أتم بفقلتي من شيء إلا عرف أنه باطل، وإن أقرب القول فيه لأن تقولوا ساحر هو ساحر يعرف به بين المرء وبنيه، وبين المرء وأخيه، وبين المرء ووروجه، وبين المرء وعشيرته" (١)

لا يدل الحوار وهذه الشهادة على إعجاز الوحي الذي لم يبق أمامهم من سبيل لمقاومته غير سبيله إلى السحر؟ وكقول آخر على الإعجاز الذي احترق به القرآن القلوب والعقول في زمن لم يعرف فيه من إعجاز القرآن غير بلاغته السهلة والصفحة بسوق القصص التلقائية لقد جاء الشاعر الطويل النوسي رابداً إلى مكة هفوه من الاستماع للرسول ﷺ هذا فعل لشدة حوقه من سماع القرآن ولو بالصنفة تحدث لطلعت عما جرى معه قتال.

"فوالله ما رأوا أبي حتى أجمعت أن لا أسمع منه شيئاً ولا أكله، حتى خشوت مني أني حين خشوت إلى المسجد كرمعاً فرقا من أن يبليني شيء من قوله، وإن لا أزيد أن

اسمعه فعدت إلى المسجد، فإذا رسول الله ﷺ قائم يصلي عدد الكعبة ففقت منه قريباً  
فأبى الله إلا أن يسمعي بعض قوله، فسمعت كلاماً حسناً ففقت في عسي وأثكل عسي،  
والله أني لو رجل لثيب شاعر ما يحصى علي الحسن من القبيح، فد سمعتي أن أسمع من هذا  
الرجل ما يقول، في كل الذي يأتي به حساً فيقته، وإن كل قبيحاً تركته هملت حتى  
انصرف إلى بيته، فأتيت به فدخل إلى بيته، فجلت عليه، فقلت يا محمد بن قومك قد  
قلوا لي كذا وكذا، للذي قلوا، هو الله ما برحوا يحوهم في امرك حتى يبيت أنبي  
بكرمك لئلا أسمع قولك ثم أبى الله إلا أن يسمعي قولك فسمعت قولاً حساً، فاعرض  
علي امرك فعرض الرسول علي الإسلام وتلا علي القرآن فلا والله، ما سمعت قولاً  
قلد، فحسن منه، ولا أمراً أعل مني فسلمت، وسمعت شهادة الحق، وقلت يا نبي الله،  
أني امرؤ مطاع في قومي وأنا راجع إليهم، وندعهم إلى الإسلام، فدع الله أن يجعل لي  
أية تكوّن لي عوناً عليهم فيما ادعواهم إليه فقال عليه السلام اللهم اجعل له آية (2)  
وسوف تعلم - ومن كان أعلم الطغيان يستماعهم نصيح آيات من القرآن - إذا سمعوا هذه  
الآيات الملقاة بين حبالها وجوان المصحفة رضي الله عنهم فخرج من القرآن اليوم كله  
بين أيديهم، وتركة أجمل الأصوات الحيرة جنود التجويد، هل أظن لا يشعر بالاعجاز  
الذي شعر به العرب - الأوائل ما فهم المشركون الذين حققوا لقوة تأثيره من الاستماع إلى  
آياته، ووصحو غيرهم بتجيب الاستماع إليه فهي حلة نادرة وفريدة من التلاوة البشري  
أو كيف تحدث بصم آيات وسور كل هذا التأثير في النفوس قبل أن يكتمل برؤى القرآن،  
وقبل أن يتبين للنفس مشروعه الاجتماعي والاقتصادي والسياسي هل ستكون الكلمة،  
كافية إلى هذا الحد لإحداث التأثير المزلزل، الذي سيعبر حياة الكثيرين ومواقفهم وسوقها  
راسماً علي عقب - وهذا ما حدث لعمر بن الخطيب رضي الله عنه الذي كان يروي إياه  
الرسول ﷺ ولكن الظروف سبقت له - أعنته وزجها عندما علم بدخولهم الإسلام، فدخل  
عليهم غاصساً وفي لحظة حين سمع القرآن تغيرت حقيقته وموقفه وسيرته ومصيره وسحب  
إلى رسول ﷺ مايلعاً علي الإسلام، ومحباً لقرآن يأسهل إسلامه وسلام المسلمين فكل  
أسلامه عن للإسلام فهل سمعهم أسرار القرآن من خلال البلاغة كما فهمها الأوائل، أم  
من خلال علوم لطف والطبيعة والكبرياء والكمياء والجيولوجيا، ومعدلات  
الحرور وأشوارتها وما اكتشف ويكتشف في عصرنا من حقائق أشار إليها القرآن في كل  
العلوم، ككثير علي أعجازه في المجالات التي قد لا يتوقع فيها العربي الأعجاز البلاغي،  
ويجهلها الأجني الذي لا يعرف اللغة العربية، فهل ستكون كل آيات الإعجاز التي غرقت  
في عصرنا لتلك من صدق العرب وحملته؟ وهل يملك عرب اليوم السوق الهني الذي  
كل يملكه الأوائل لهم أعجاز القرآن في الجلب البلاغي؟

ربما لأن الكثيرين لا يملكون مثل هذه المعرفة التي نحن بحاجة إليها، وخاصة مع  
ظهور المداين التقنية الحديثة، فقد قلّم د حسين جمعة في كتابه "التقابل الجمالي في  
النص القرآني" دراسة الطائفة الإعجازية في القرآن لفتح لنا الباب أسى سجل منه  
العرب الأوائل إلى هذا الذين بروية جيدة تجمع بين أساليب النقد القديمة والحديثة، وتبني  
عليها المشهد الجمالي والإعجازي من جديد فهل سينجح في إيصالنا إلى أسرار الإعجاز  
اللغوي بعد أن قد أغلبنا هذه المعرفة، وغابت عنه هذه المسار والاسرار وسيطر على  
غولنا وقولنا منطق العلم، وجعل الصلابة، ولغة النصوص الرخصة والهبط التي  
تخاطب الحواس وتهمل الروح.

## - 1 -

سيقدم 3 - حسين خلال أربعة فصول، تمهيد وتطوّر وتطبيق، 1 - ماهية التجربة الجمالية ومفهوم التقابل 2 - أساليب القراءة الجمالية 3 - أشكال التقابل الجمالي واليقه 4 - التقابل الجمالي في سورة المصحى رويته الجمالية، بالأسناد للطريقات الجمالية القديمة والحديثة، بعد غربتها بحيز منقطة وحيدة بلاغية وجمالية متميزة، تستمد من التراث النقدي العربي أدواته وتجربته، وتلحد من الجند رحيقه لا تشورده لاستعادة المشهد البلاغي والجمالي في النص القرآني وقد عسى المنهج الذي سيميل على هديه "منهج التحليلي التكاملي" فقال "أثرنا تبني منهج جمالي تكاملي تحليلي يستند إلى المناهج النقدية الحديثة وحديثه ومناهجه الألفية ومرجأ بيده، وبين ما ورثناه عن أجداد من دراسات لغوية وبلاغية وتفسيرية ونقدية وحية و فكا يهتدي بخوات القماء وتصوراتهم، وتلجأ إلى تمثل اليات المحسوس وإجراءاتهم النفسية المتطورة في قراءة النص القرآني وتحليله في صميم التجربة الجمالية" (3) فترأسه المؤلف كما صرح "تتبني المرجعية النظرية من جهة؛ والانفتاح على الدراسات الجمالية النظرية الحديثة، وما تلجج عنها من دراسات عربية من جهة أخرى على نسق نقدي يجمع بين الاتصال والانفصال لإدراك لغة الجمل المرتبطة بروح هذه الأمة" (5) وحول مذهبه في النقد قال "انتمسنا لمصطلح التجربة الجمالية على غيره من المصطلحات، باعتباره يجمع بين الذاتية والموضوعية، ويتصل بالنظريات النقدية القديمة والحديثة وبالمداهب والتجربة الجمالية ليست علماً بالمعنى الدقيق ولا موقف إبستولوجي نظرياً، ولا ميذا حلفي سيبيا؛ ولا ابعالاً نفسيأ، ولا صلة مع الموقع الاجتماعي أنها منهج نقدي جمالي يلبي الحاجات الجمالية للروح والنفس والعقل ويوجه نحو الموضوع المعرفي والضمي والاني المتكامل. وسنبه البعد من الجوانب في العقل، ومن الذاتية القرية إلى لروح الجمالية للمجتمع والثقافة، ومن الانطباع الاعمال إلى المعرفة لموضوعية والتجربة الجمالية ثمرة زهافة الحس وسعة التدوق والموهبة الشفاعة الفاحصة والحيرة والثقافة والتميز بين مناهج النقد ومدارس الألب واللغة و، النظريات المتعددة" (6)

ويبدو أن المؤلف يصحها اما غير أن جند بسمجه لكل النظريات النقدية في نظرية وحدة هذا ما يظهر من رفضه للموارد النقدية أو وقوفه منها على مسائل متعددة، وإن أيد استحداها بقدر محدود ولكن هذه النظرية لن تنصص معالمها إلا من خلال النص كله، وهي كما يبدو تختص في رويتها الجمالية لأراء النقاد القماء أكثر من استنادها للمناهج الجمالية الحديثة فلماذا أثار المؤلف هذا الاختيار؟ هل لأسباب علمية، أم لأسباب عقلانية؟

## . 2 .

إن المؤلف عرهن أماسا التراث النقدي العربي لكي يبرز ما توصل اليه من حكم وهو تراث غني بقولاته وحتى مدارسه النقدية وهو فوق ذلك تراث مسروق ومهسوب ومنهج بأسماء عربية لأمة نوب أشلة لأصحابه الحقيقيين، عن تعمد، أو عن جهل بأسماء الذين أنتجوه إذ "ربما أخذ هيفل - كما يبدو لنا - كل ما أنجزه ابن بطوطا دون أن

يشير إليه حين قال فيه (متيسر) لقد ذهب هيجل إلى أن كل عمل في يتألف من معنى روحي وتجسيد حسي<sup>6</sup> وتبني متيسر هذا الرأي دور إشارة أيضاً إلى ابن طباطبائي (7) وذلك في تعريفه للجمال الذي يتطابق في مصومه مع قول ابن طباطبائي "الكلام الذي لا معنى له كالجنس الذي لا روح فيه" (8) وقد سلك شيلر على نفس الحطة بتجاهل ابن طباطبائي "ولعل شيلر ( 1759 - 1805م) لم يحتفل في وظيفة الجمال عن مذهب ابن طباطبائي بيه أنه لم يشر إليه" (9)

وما يستخلصه المؤلف بعد عرضه للنظريات النقد العرب "أن التقدم من التقاد و للعلاسة والبلاغيين العرب كانوا يتفقين على أشئت نظراتهم الجمالية النقدية التي من سواها على الموضوع الجمالي والأدبي هيزوا العث من السمين والجد من الرزيء، والحسن من لقيح و باعتبار ارتباط الشكل بالمصوم. المعنى ثم بالهدف العرص، ثم بالموضوع/ الميثاق أو المحل، من خلال ترتيب دقيق لنظام جمالي متسبب ومناعم ومبسم و " (10) ومبروك الاستنتاج مرات عديدة خلال الكتب "فاللذة الجمالية التي تنبأها لغد العرب - ولا سيما ابن طباطبائي ومن بعده عبد القاهر الجرجاني - تعتمد على الرهافة الحسية والتذوقية بما تثيره حصنها الطبقية في الحسن من تذاتر تتلفه النفس بواسطة الحواس ثم ينتقل بهذه المسافة إلى عملية عقلية تستجيب للذة لحسية الانعافية وتمزج بين الجسد والروح، أي بين طبيعة الفن ووظيفته، بما كل نوع الفن ما يجعل التجربة الجمالية لفهم الشعر عند العرب الغناء عداً و بلاغيين ولغويين ذات جوهر يسبح ومما في أبرز القيمة الجمالية لنص ما، أو للاب كله وبها كله وقوة بين ما جاءه أرسطو وما جاء به أفلاطون في طار أحكامهم الجمالية على الشعر العربي فلم يتخلوا عن محاكاة أرسطو ولا عن مثالية أفلاطون ولعل ههما قدمه المرروق (ت 421 هـ) بعد خلاصة لأفكار العرب السلفين له، ولا سيما ابن طباطبائي الذي استشهد براء له ولغيره، ومن ثم استخلص عموم الشعر من سلفيه فككت مبعة أبواب، ولكل باب معيار، والأبواب مرتبة كما يلي

- 1 - شرف المعنى وصحته 2 - جزالة اللفظ واستقلته 3 - والإصابة في الوصف.
- 4 - والمقارنة في التشبيه 5 - والتحتم إجراء النظم واتساعها على تخير من ليد الور 6 - ومناسبة المستعمل منه للمستعمل له 7 - ومشكلة اللفظ المعنى وشدة اقتصافهما للقافية حتى لا مفرقة بينهما" (11) وهكذا سجع المرروق في تقديم عناصر الجمال بروية بقية صالحة نعصرنا كما ككت صالحة للمعنى "فالمرروق في قيم زويته الجمالية النقدية من خلال مفهوم التذوق والتجتم بين جماليات البلاغة واللغة وبين جماليات الفن في صوء نظم الكلام وصياغته ونزتيه وفق مشكلة اللفظ للفظ وحسن اقترانها وملاستهما للمعنى على فصل تعديل وتقسيم بين إجراء الكلام سور أن يقع في التقديم أو التخير المودي إلى التعقيد أو الفموص، ونور أن يركب الكلام بعصه حصاً وهذا ما عدا إليه أمير المؤمنين عمر - من قبل - في مفهوم المعاطلة في الكلام والابتعاد عن الوحشي العربي وبهذا التصور في النظرية الجمالية للمرروق متصلة في الثقافة العربية لأنها تستند إلى نظم التركيب السهل ذي البناء والرويق والذي يقرن بنظم الصورة البعيدة لإيحاء بمسألة الاستعارة أو التشبيه أو الكلية أو هذا كل خطم الكلام يعبر التركيب عن المساجة والمعاطلة في الصور البلاغية تؤميه بجمال قتل وبهذا كله خرج إلى حكم



جمالي يستوفي أقسام الأربعة في الشكل والمصنوع، ليصل إلى مفهوم الجميل بكل أبعاده وحصله من جهة ما يحققه من قيمة اللذة والعفة (12).

وفي هذا السياق يستمد لنا هذا النص المعبر للجر جاتي الذي يختصر ويحدد شروط البلاغة في كتابه "الذلال الأعرج" حيث يقول "فإنما إنهم يجعلون الألفاظ رتبة للمعاني وحلية عليها، أو يجعلون المعاني كالجوارح، والألفاظ كالمعطر من لها، وكالوشى المحبذ واللباس الفاخر والكسوة الزمعة إلى، شأنك مما يحتمل به أمر اللفظ، ويجعلون المعنى يبدل به ويشرف فاعلم إنهم يصنعون كلاماً قد أعطاك المتكلم أغراضه فيه من طريق معنى المعنى؛ فكأن وعرض؛ ومنل واستعمل ثم أحسن في ذلك كله وأصف ووضع كل شيء منه في موضعه وأصف به على شكلته" (13) فهاهنا الجمال لدى الجر جاتي كما قال دحسب "إنما هي تجسيد اللوح وزينة الحسن المزج بالنشاط الفكري البعيد عن العفوية واللاوعي؛ باعتبارها ليست نسخاً للواقع، وبه يحتاج إلى دراسة جمالية متخصصة به" (14) وذلك لأهمية الجر جاتي في مجال النقد.

إن المؤلف دحسب يعيد أيضاً عسكرة آراء النقد العرب الجمالية لكي يتنقها ونعرف حلاوتها وكماليها في الشكل والمصنوع مما يجعل أي أساليب جديدة هي غالباً من قبيل الفكر الموروث والتشويه وهذا ما راه في أغلب الدراسات الجمالية الغربية التي غالطت أسس الشكل - وبالمصنوع، واعتقت الإدراك المعنوي غالباً لهم العناصر الجمالية والحكم عليها. ولم تقم معظم الدراسات الجمالية العربية قيمة للحكم الأدبي الأخلاقي - غالباً - بما في ذلك أن سوريو

يبيما يعتبر دحسب "إن القيم الخلقية والدينية تصبح أحد أجزاء علم الجمال؛ وإن لم تدخل مباشرة في معايير الحكم على جمالية الموضوع عند العربيين، ثم عند النقاد العرب المحدثين الذين جروا وراء معاهيم الجمال الغربية وراسلهم، وجنوا ما هو القبة بالقدة؛ ولو دخل العرب جحر صبت لدخلوا عالمهم الخلقية لم تقلل من قيمة من تركت التسمية الجمالية على بركة تشكّل والنقّة وترتيب النظم وروعة التصوير وتدغم الإيقاع مع الشكل والمصنوع بل زينة جمالاً" (15)

مع ذلك فإن نظرية الأثرام في الأسب، ورفض نظرية الفن للفن، هو اتجاه سبق الإسلام، وتحاور الفلاسفة اليوناني حوله، وطرد أفلاطون من جمهوريته الشعر والأدب غير الملتزم الذي يتعرض للآلهة بموء أو للأخلاق، ورفض الغناء والموسيقى التي لا تساعد على تصعيد الروح وبناء القيم. ولم يجب الجدل حول هذا الموضوع في عصرنا الراهن، ولكن إلى فترة قريبة الميزان المحمّد للحكم على أي عمل أدبي في النول الشيوعية والنظم الاشتراكية وإن كل التوحيدي كما رأى السكوتور حسيباً في رؤيته الجمالية لأفكار الجمال الماركسي ومن ذهب معهم (16) حيث اعتبر المصنعة وتكرار الحواس أحد عناصر الجميل

ولكن دون خلط "بين الجانب النفعي والجانب الأخلاقي" كما فعلت النظرية الماركسية حسب رأي المؤلف وقد أشير المؤلف إلى أسلمة نظرية الفحص الأفلاطونية على يد الفلاسفة وعلاقتها بالفهم الجمالي للوجود - "ما يعني أن الجلال يبدأ بالجمال المطلق وينتجح بمرور إلى الجمال الحي" وبها كله نجد أن الرؤية الجمالية عند عدد من فلاسفة العرب وبعض النقاد والبلاغيين قد ارتبطت بمفهوم واجب الوجود، أي الله (17) وما كل الفلاسفة قد أسلم النظرية الأفلاطونية، فإن من قام بتصحيحها لكي تتوافق مع

حقيقة الوجود ومكانة الإنسان في الكون هو ابن عربي. فأفلاطون اعتبر أن العيص الإلهي تدرج من مستوى إلى آخر بترتيب تنازلي من العقل إلى النفس إلى المادة مما جعل لعالم المروج بالمادة مستمر لكل فناء وشرف في العالم وهذا ما أوضحه عبد الرحمن بدوي في قرأته للفكر لأفلاطوني فقال "وكل ما يمكن أن يقال عن مذهبه هو، أنه قل بوجود إصعاف مستمر عن طريق فكرة التدرج التولي للمعقول، وهذا الإصعاف المستمر لا بد أن ينتهي إلى القول بوجود شيء قد حل من المعقول، وهذا الشيء هو الهيولي، ولما كانت هذه الهيولي هي مبدأ السلب، والسلب هو الشرف، فكل الهيولي بوصفه الحالة النهائية للمعقول لا بد أن تكون مصدراً لوجود ما، هي مصدره وهو الشر" (18)

ومع ذلك فهو ليس شراً حاصلاً إذ رأى فيه أفلاطون إمكانية للخير، ولكن القرآن قال أنه خلق الإنسان في أحسن تقويم، وسخر له السموات والأرض لمكنته في الوجود، فيظهره طهر كمال العيص الإلهي، وليس غرضه كماله، أفلاطون وهذا ما أدركه ابن عربي فقال "هي الإنسان قوة كل موجود في العالم، فله جميع المراتب ولهذا اقتص وحده بالصورة فجمع بين الخلق الإلهي وهي الأسماء وخلق العالم فكان الإسلام الكامل الموجودات - فكل ما سوى الإنسان خلق، إلا الإنسان فإنه خلق وحق، فالإنسان الكامل هو على الحقيقة الحق المخلوق به، أي المخلوق بسببه العالم" (19) وهكذا يكون الفيص البزل بارزاً وبكثير كمالاً أن قلنا مفهوم خطية العيص وهذه النظرة لها علاقة بالهم الجمالي للوجود فالمسلم ينظر فيه الجمال والكامل الذي تجلي بشهود الحقيقة المحمدية التي عليه أن يسعى لتجسيدها في عصفه وهي نظرة تسعى للتفاني، والعيش في العالم، وليس الزهد فيه، والهروب منه بل وإلى الاستمتاع بجماله لأن "الله جميل يحب الجمال" ومن حرم رتبة الله ولكن دور سراف، لأن الجمال لتحقيق هو كمال المعرفة أي "الإنسان الكامل وليس" الإنسان الحيوان - الذي - رتبته من الإنسان الكامل رتبة خلق المفسر منه" والفرق "أن للكامل رزقا إلهيا لا يملكه الإنسان الحيوان وهو ما يتفنى به من علوم الفكر والكشف والذوق والفكر الصحيح" (20)

إن كل هذه المميزات التقنية التراثية الحاضرة في الفكر المعاصر هي التي أغرت المؤلف لاستخدام النظريات التقنية المعرفية القديمة في استخدام مفهوم التفاني للجمالي وتطبيقه على النص القرآني. وهذا المفهوم البلاغي أرسى قواعده كبقول حازم القرطاجي (ت 684 - 1286 م) وتوسع في شرحه ووضع اسمه الرر كشي الذي كل "علماء في التنظير للمقلدة، وتطبيقها المتعارضة التي سبق بها (كلود ليفي شتراوس) وغيره" (21)

وهذا رأي ابتداء عبد الكريم اليافي في كتابه "دراسة تقنية في الأدب العربي" المنشور عام 1963 حيث أشار إلى الأصدا في الصور الشعرية عند أبي تمام، والتي سبق بها هبل في فلسفته فقال "حين طالع شعر أبي تمام جد أنه قد سبق هبل وأمثلة من العلامات بصورة طويلة فتق طريق الديالكتيك الممنند إلى صراع الأصدا" (22) وكل هذه الشهادات تؤيد الطريق الذي اختاره - حين بعتمد على التراث كالمفسر لتقديم نماذج من صور التفاني الجمالي في القرآن التي لا يمكن أن تفهم كما قال ابن قتيبة (ت 276 هـ) إلا للبراء في العربية "أما يعرف فصل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه،

وفهم مذاهب العرب واقتناها في الأساليب" (23) ومع ذلك فإن د. حسين وزعم أعجبه بأساليب النقد العربية وكفايتها وهو رأي قال به العديد من النقاد. إلا أنه يستعين بأساليب النقد الحديث كما قال "لما نتطلع إلى تحليل العديد من النصوص القرآنية نلت، ونورا، وفق منهج جمالي يتكامل مع المناهج الأخرى، كالأدبي والسيميائي والبيوي والسيميائي وغيرها إنما نتوقف مطولا أمام طبيعة القرآني المعجزة حروفاً وكلمات وجملاً، في بيئتها وأنظمتها وأساليبها. ومن ثم نربطها بوظيفة المصموم وأهدافه الكبرى لإبراز جمالية المصموم وما ينهي إليه من غايات خلقية" (24)

فهل سيسبح للمؤلف في الاستفادة من كل الممارس النقدية في اكتشاف عناصر التقاليد الجمالي في النص القرآني، وما تدل عليه على اعتبار أن البلاغة والجمال هو أحد وجوه القرآن وليس غاية؟

### - 3 -

يترك للمؤلف من المهمة شاقة، بل إنها مستحيلة إذا كلف المقصود منها لإحاطة بأبعاد النص القرآني من الناحية الجمالية أو البلاغية فقط ولهذا فإن المؤلف منذ البداية وهو يتأمل "لغة النص القرآني" أبدى اعتدائه عن بلوغ هذا الهدف وإن لم يحجب بموجبه بالوصول إلى أبعاد لم يمسح إليها ولهذا قال "مهنئاً - سور مراد - منوبة بصعوبة جمة ومحاطر كثيرة، ومزالق أعظم ليس باعتبار القص القرآني نصاً لها معنى ونظاماً فقط، وإنما باعتبار قدرتنا التي تقصر عن الإحاطة بكل أسرارها وزمورها وسبلاته التأويلية ولا سيما في المتشابه وكل تجربة بشرية تبقى قصيرة عن إدراك المستوى لأرحب للمشاكل المرسوم فيه. وفي ضوء ما تقدم حسن الظن فيما نحن مغلور عليه ومتغفلون في اجتهدنا الذي يرتشف من شهد جمالية لغة القرآنية أسلوباً في الدرس والتحليل لم يقع عليه لفظ بصورته التي يلوحها له من قبل" (25) وهكذا ميّز المؤلف عمله البلاغي والجمالي بهذا الاجتهاد والجداس المنوحي لاكتشاف أسرار السجولة الغلقة والطموحة التي ستجول في أفاق جمال لنص لغة وأسلوباً ومعنى وهما وعلماً وحكمة وقراءة وإيقاعاً وهي كل مرة سيكون لاكتشاف جملاً ومتصاعداً من الجميل إلى الجليل وسيتبين للمؤلف في ملاحظة ذات - لالة أن القرآني صفة لإعجاز أساليبه فقه يميز بجمالي الإيقاع وروحه التي يتركب القراء من كل المنسويات وهو إعجاز يضاف إلى إعجازه اللغوي. وتوصيح هذا الجانب من جمال القرآن وبلاغته هو الإيقاع، قال "نحن لا نشك في أن القرآني الواعي المتمكن من النص الأسلي يمكنه أن يجعل الإيقاع ذا فعالية مثيرة وملبية للوظائف الجمالية المتنوعة، على حين أن القرآني العليل المصعق والجاهل يسيء إلى الإيقاع ويظهر أسامع منه وهذا ما لا نراه في النص القرآني لأن الإيقاع فيه قدم على معيار منبسط وليس صورة للتعبير عن عجز أو ضعف أو جهل أو قصور في اللفظ أو المعنى. إنه جزء من الهوية الباقية، وليس زينة تعطي عيباً أو فكرة باهتة أو تفسد نعمة هذا أو هناك فالمتلقي العلمي والمنقذ: العلم والجاهل، الصغير والكبير، الرجل والمرأة يتلقى القرآن في صميم وجوده ترتيب النظام الإيقاعي للتلوة والتجويد، وإن تميزت ماهية الصوت وحجمه، وموجته وعدا أي منهم" (26) ولهذا أفق الاستجابة المطربة لجماليات الإيقاع القرآني تتحقق عند الأطفال والناسر المعتبرين بثل ما تتحقق عند العلماء ولهم هوبس والمثقفين، وأما تختلف بدرجة الإدراك التصوري للإبداعات البعيدة الشقجة عن الحيرة والشقفة" (27). إنها ملاحظة تدعو للاستبصار والتأمل.

إننا لم نحاول تقديم التطبيقات النقدية العديدة التي حاول المؤلف من خلالها إبراز  
العناصر الجمالية التي تظهر في كل آية وسورة، وفي مكان الفاصلة التي يتم بها ضبط  
الإيقاع الجمالي، ولإبلاغي، وما يوصل إليه من تأثير وإيحاء في النصوص، وترك للقارئ  
هذه المهمة عند قراءته لنص المؤلف الذي سندقق في قراءة جديدة للقارئ، ربما نستعيد  
إليها بعض ما أدركه العرب الأوائل من مثيرين ومسلمين ويكفي أن نتذكر بلى النص  
القرآني ببلاغته كلى هو الصيب المبشر لإحدى العرب الأوائل. والأمر عندما يتصدى النقد  
للكشف عن عناصر هذه البلاغة ربما يستعجب شيئاً من بحريات المصنف حين كانت  
تحقق القلوب وتجمع النصوص للكلمة المؤثرة والقدرة على أحداث كل هذا الانقلاب الذي  
حدث في حياة أمة، ومصير عصر وإمبراطوريات وقرارات وما زال يؤثر حتى يومنا  
نذكر هذا الجمال الذي لا يعرفه إلا القليل الخبير، والذي حاول - حسين مشكوراً - أن  
يرميها في اتجاه للكشف ما لم يكن يعرفه في إيقاع الكلمات وتكثيف معانيها بالمعنى الفاعلة  
التي تحطف القلوب، ونصم بالأرواح التي سمو المعاني، ومصير الإنسان القادم وإبنا  
مهم، قلنا عن سر هذا التأثير بلاغياً وجمالياً فلن نذكر كل هذا التأثير، ولكننا نعلم  
العناصر البلاغية والجمالية سترك بعض الأسرار التي أثرت ومهت لوقوع الانقلاب  
العظيم والنام الذي ظهر في موقع جفرا في كل يفتقر إلى كل عناصر القوة لبناء دولة  
وأمة مترامية الأطراف كالأمة الإسلامية التي جلبت أقوى الإمبراطوريات في المصطفى  
كما تجبه اليوم احطرها ونقوها وهو الحلف الصهيري الأمريكي.

#### 4.

أخيراً إننا نذكر كما نذكر المؤلف - حسين صعوبة القراءة الجمالية للقارئ، وهي  
قراءات كصعوبتها، واختلاف الآراء والأوراق بشأنها لا يظهر منها على الساحة الفكرية  
الألبان والقليل ولهذا سمحتم هذا البحث بعرض بعض الأفكار التي توصل إليها المؤلف  
من هذه القراءة، والتي تعبر عن مستوى رؤية المؤلف للنص، لأنها رؤية وليست نقداً ولا  
حكماً.

سيتكشف المؤلف من خلال دراسته للبيئة الإيقاعية التقابلية للنص القرآني أن "البيئة  
التركيبية اللغوية في مفهوم التقابل الجمالي تشكل المستوى الأول ثم يأتي المستوى الثاني  
البلاغي والإيقاعي ليعقب جاذبية البيئة اللغوية ويقوي مهمتها في الوطئ والأهداف التي  
تتطوي عليها بكل بقاء وفعالية وهذا كله جعل البيئة الإيقاعية في سياق التشكيل الجمالي  
التقابلي - أمة وتعبيراً وتوحيماً ونصاً موجهاً في صوة تزداد الصوت المعر - أو المركب،  
ويتم في الإهم في ثوب البيئة اللغوية بؤب شعاع، ومهيب - لأنه يفتح النص تشكيلات  
جمالية رائعة ويصحب وحده أساس التقابل في الآثار والوحدة والتعدد في نظام قائم على  
التناسب والتناغم والانسجام" (28) وموسف يحتمل حسين بحثه، إضافة إلى ما قدمه من  
قراءات لبعض الآيات، دراسة خاصة لمؤسسة "الصحي" مستعرج حول ثمتين صفحة  
من 219 وحتى 295 وهي قراءة ميسطر فيها المؤلف إلى تكرر بعض استنتاجاته  
بمنهج سعة المساحة التي حصصها لنص قصير، وإن كانت مثل هذه السعة والمساحة تدل  
على غرارة فكر المؤلف وشوع رؤاه وتجاهها، فالأطلة وإن كانت تكشف عن المعنى،  
فهي أيضاً تكشف عن الإحتراف في رؤية ما لا يرى في نص قصير ومحدود الكلمات  
وموسف يرى المؤلف في سورة "الصحي" نموذجاً من نماذج الكمال القرآني الذي احتوى

على مقدمات الشعر الحديث من حيث النبية الإيقاعية وإن كل لبين هذا غرضه وهي إشارة كل قد عرّض لها الشاعر برار قبلي في كتابه "الشعر قبيل احصر" معتمداً على سورة "بريم" في عرّض بعض عناصر الإيقاع الجملي في القرآن وفي السبيل قال د حسين مستقيماً من قراءته الإيقاعية لسورة "الصحي" "فإنقاذ المحنوس - أمثال يارك الملاكمة - دهبو إلى التطهير للأوزان المبرورة، ومن ثم جرى الشعراء المحنوس في إيقاعهم للمرج بين وإن حليله عديدة لحلق إيقاعات جديدة لأشعرهم كما يرمعون، أمعافاً منهم بالثورة على لقيم الموزون من الإيقاعات التقليدية وأوزانها بل إن بعض الشعراء المحنوس قد مزجوا بين ظلم التفعيلة، ونظام البيت التقليدي، ومنهم من تعدى هذا إلى المزج بين الشعر والنثر، في نثر ما أطلق عليه (الشعر التجريبي) وروا أنه وحده يمثل لشعر الجدي لأنه لبين منفعة للقديم.

ثم عصبوا إيقاعهم من الانسجام والاتلاف إلى معانيم الاختلاف وحدها، ولما سبو أساليب النص القرآني هما بنيت عليه إيقاعه من مزج بين ظلم الشعر والنثر مع الجمع بين إيقاعات تنتمي لأوزان عدة - سور إن تكون النية مقصودة للشعر أو للنثر - وكما ظلت هذه الأساليب تقوم على جماليات التقابل في الاختلاف تنب وابتلافاً صمماً على تشكيل هو لاء يلي النص القرآني هو الذي أبدع هذه الأشكال الجمالية قبل أن تر - على حواظرهم" (29) "ثم إن هذه السورة + ي الصحي + وغيرها أحدثت طرائق جديدة في البناء منذ البداية حتى النهاية، صنعت الشعر الحديث في حصره كثيرة، يمثل ما كفت مطلقاً لبنة الموشحات الإسلامية" (30) "فهو النموذج الرابع كبيرها من ساد - القرآن التي انفتحت على روي جديدة حطمت أو غيرت ما عرف منها في الأدب والقرآن عند العرب فقد حطمت النبية المعمارية للنص الشعري، وجاءت طرائق جديدة سبقت بها الشعر الحديث كب هو عليه الحال في مفهوم السطر الشعري، أو في مفهوم الهيكل المعماري كالمبني الهرمي والهندسي باعتبارهما شكلين من أشكال النبية المعمارية للشعر الحديث" علاوة على الهيكل المسطح" (31)

إنها قراءة جمالية حاول من خلالها - حسين أن يكشف عن اعجاز النص القرآني من خلال اللغة والبناء الفني، وإن كان كما قال الشيخ محي الدين بن عربي ما "من أية في كتاب الله تعال" إلا وله ثلاثة أوجه جلال وجمال وكامل فكمالها معرفة ذاتها وعلو وجودها وغاية مقامها، وجلالها وجمالها معرفة توجهها إلى من توجه إليه بالهبة والانس والقص واليسط والرجاء لكل صنف شرب معلوم منها" (32) وهي كل هذه المستويات في نصيب البشر هو العجز عن إدراك الكمال الإلهي ولكن لبعضهم من الحكمة ما يجعلهم يقتربون بهذا المعجز، وبهذا الاعتراف يصيحون حكماً "فالعجز عن ترك الإدراك إدراك" كما قال أبو بكر الصديق رضي الله عنه - كيف سنترك سرار كتاب وقف أمامه هل البلاغة حقرين، ووقف علماء الطبيعة والناحور عن أسرار الكون ونظمه مدلولين، وهو يهجمهم في كل مرة بشلالته الموزعة إلى ما أطوا أنهم اكتشفوه ولم يستفهم أحد إليه فكيف بالمتأمل لجمال القرآن ومعانيه، وهو منترك لعناصر البلاغة ومواصفات الجمال ومقاييس اللغة من الموك أنه يصاب بالحيرة والذهول، وإن سمعه كل فواه وعلومه إلا للهيبة التي سير أفضها الرجااء برحمة الله التي وسعت كل شيء لروية البناء العظيم الذي كونه كلمات العرب وجر وفهم، جعلته منبعاً للجمال والمعرفة والنظم والقيم والأخلاق وجعلت منه روضة يقة لكي يطفئ منها الكيم والصغير والعلم والجاهل، وأولو الألبان واصحاب البلاغة، وكل واحد منقط على قدره وليس على قدر

القرآن الذي لا ينتهي شأره ولا يظهر جماله وزوعته إلا لأهل الجمال. ويكفي المؤلف د حسين شرف المحلولة وإن اختلفت الآراء حول أهمية كتابه، فإيه بما حاول أن يشير إلى ما رأى وشاهد ويكتبه منه شاهد واستدل وحاول أن يكون دليلًا في باب لا يخلق ولا ينتهي عد الزور ولا يقطعها كل أصحاب البلاغة، حيث مسجد كل شك وحير وباحت عن الجميل ما يعطيه دائماً وبنأ فهو الكتاب الذي لا تنقضي عجائبه والذي قم لنا مؤلف كتاب "التقابل الجمالي" بقعة جميلة وزائفة مما زاه

## المصادر والمراجع

- (1) - ابن هشام - السيرة النبوية، ص 204 / ج 1 - دار احياء الكتب العربية - القاهرة
- (2) - ابن هشام - السيرة النبوية ص 122 - ج 2
- (3) - د حسين جمعة - التقابل الجمالي في النص القرآني، ص 10 - دار النميز - الطبع
- الأبلي 2005 - دمشق
- (4) - المرجع السابق، ص 65
- (5) - المرجع السابق، ص 65
- (6) - المرجع السابق، ص 63
- (7) - المرجع السابق، ص 38
- (8) - المرجع السابق، ص 38
- (9) - المرجع السابق، ص 39
- (10) - المرجع السابق، ص 49
- (11) - المرجع السابق، ص 39
- (12) - المرجع السابق، ص 40
- (13) - المرجع السابق، ص 42
- (14) - المرجع السابق، ص 43
- (15) - المرجع السابق، ص 56
- (16) - المرجع السابق، ص 48
- (17) - المرجع السابق، ص 52
- (18) - د عبد الرحمن بنوي - موسوعة الفلسفة - ص 206 / ج 1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر
- (19) - د محمد الحكيم - المعجم الصوفي - ص 162 - نشره للطباعة - ط اولي، 1981، بيروت
- (20) - المرجع السابق، ص 156
- (21) - د حسين جمعة - التقابل الجمالي، ص 188
- (22) - المرجع السابق، ص 83
- (23) - المرجع السابق، ص 105
- (24) - المرجع السابق، ص 106
- (25) - المرجع السابق، ص 106
- (26) - المرجع السابق، ص 134
- (27) - المرجع السابق، ص 138
- (28) - المرجع السابق، ص 195
- (29) - المرجع السابق، ص 288
- (30) - المرجع السابق، ص 295
- (31) - المرجع السابق، ص 295
- (32) - محي الدين بن عربي - رسائل ابن العربي، ص 16 / الجلال والجمال - دار احياء التراث العربي - بيروت

# مكتبة الإسكندرية وبشائر جديدة

علي المزعل

لقد لعبت المكتبات العامة على امتداد التاريخ دوراً هاماً وبارزاً في التنمية الثقافية والبشرية، ومع تقدم الثقافات الحديثة والتوسع اللامحدود لمختلف فروع المعرفة.. بات وجودها أمراً ضرورياً لأي مشروع نهضوي وثقافي، حتى إن العديد من مدن العالم عرفت بمكتباتها التي أصبحت من المعالم البارزة التي لا يمكن لأي زائر أن يتجاوزها،... بل إن بعض المكتبات صارت محجاً للمثقفين يفصلونها من بقاع العالم المترامية.

وفي الوطن العربي ظهر الاهتمام بالكتاب في تصنيف الكتب والنشاء المكتبات ووضعها في خدمة المعرفة بفروعها المختلفة... ونل من المفيد أن نشير على سهيل المثال إلى أن "أول مكتبة علمية أسست في مكة المكرمة من قبل عبد الحكيم بن عمرو 73 هـ - 692م". وقد عُدّها الدارسون نواة أساسية للمكتبات العامة التي أسست فيما بعد حيث احتوت في تلك الفترة على "شطرنجيات وتردادات وقرافان" نوع من الألعاب... وجعل فيها مخطوطات من كل علم، ووضعت في الجدار أوتاد، فمن جاء على يديه على وتك منها، ثم جرد دفترها... أو بعض ما يلعب به قلع به مع بعضهم..."

"وأول من صنّف كتاباً من العرب كان عبيد بن شريح 67 هـ - 686م (2).

وهو رواية يعني من المصريين، خطيب من الحكماء الجاهليين الدرك رسول الله (ﷺ) لكنه لم يسمع منه شيئاً،... استحضره معاوية بن أبي سفيان من صنعاء إلى دمشق فسأله عن أخبار العرب الأقدمين وملوكهم، فحدث... فصر معاوية يتكلمين أخباره...

فلمني كتابين سمي أحدهما "كتاب الملوك وأخبار الماضين" طبع مع كتاب التيجان وملوك حمير تحت عنوان:

عبد الله بن شريح في أخبار اليمن وأشعارها وأنسابها، والثاني كتاب "الأمثال". إن هاتين الإشارتين تؤكدان العمق المعرفي للعقل العربي الذي تجلي بشكل مستمر بالتزوع الدائم للتهووس الثقافي بشكلكه كافة، ولعل انتشار المكتبات العلمية على امتداد التاريخ العربي وفي مختلف أصقاع الوطن العربي الكبير قد شكل تعزيزاً لها وإثراء مستمراً للحالة الثقافية حتى هذه اللحظة.

والآن ونحن نعيش عصر التفجر المعلوماتي، ومحولات القوى المهيمنة طمس الخصوصية الثقافية لشعوب الأرض كافة، تبدو الحاجة ملحة أكثر من أي وقت مضى لتعزيز هذا الاتجاه، وإذا كانت أعلامنا وتطلعاتنا نحو نهوض ثقافي شامل تواجه الكثير من العقبات فإن بعض الملامح الهامة ولأسيما في مجال المكتبات ينبغي الإشارة إليها لتأكيد أهميتها في مستقبل الثقافة العربية.

وفي هذا الإطار يمكن الإشارة إلى مكتبة الإسكندرية الصلاقة دون الانتكص من أهمية المكتبات الأخرى في دمشق وبغداد والقاهرة وتونس والجزائر وسائر المكتبات العربية على امتداد الوطن العربي.

عندما نقف أمام هذه المكتبة نشعر بالكثير من الدهشة والكثير من الاعتزاز والرغبة الجمنحة في ولوج أسلمها بأسرع وقت ممكن حيث لا يمكن لزيارة واحدة أن تفي بالفرض، ومهما بقيت من الوقت في ردهتها تشعرك بأنك محتاج للمزيد. ولعل اللافت في هذا الصرح العظيم هو توظيف كل ما أنتجت الثقافات الحديثة من أجل تقديم المعلومة للزائرين والباحثين بأسرع وقت ممكن ودون عشاء يذكر، ومن المهم أن تسير إلى بعض الوقائع التي تلقى ضوءاً على هذه المكتبة الهامة ماضياً وحاضراً كما وردت في بعض منشوراتها:

- 1 - تأسست مكتبة الإسكندرية في عهد بطليموس الأول "سوتر" بناء على نصيحة مستشاره ديمتريوس الفاليري عام 288 ق.م.
  - 2 - كان الحريق الأول للمكتبة عام 48 ق.م.
  - 3 - كان الحريق الثاني للمكتبة عام 391 ق.م.
  - 4 - بدأت فكرة إحياء المكتبة عام 1972 ووضع حجر الأساس عام 1988م، وفي عام 1989 نظمت الحكومة المصرية بالتعاون مع اليونسكو مسابقة عالمية لأختيار أفضل تصميم معماري.
- وفي عام 1992 بدأت مرحلة البناء التي انتهت في 16 تشرين الأول عام 2002 حيث كان الافتتاح الرسمي.
- وقد كان بناؤها في الموقع القديم تقريباً وهي من الخارج مصممة على شكل قرص شمس غير مكتمل الإشراق، يندحر نحو الأمواج ويختفي وراء جدار.
- والمكتبة بمجملها من تصميم الشركة النرويجية "سنوهتا" التي فزت في المسابقة، ... وقد بلغت تكلفتها الإجمالية 220/ مليون دولار معظمها مساهمات عربية ودولية.



تستوعب المكتبة في وضعها الراهن 8 ملايين كتاب وتحتوي على أرشيف للإنترنت وثلاثة متاحف، وهي:

— متحف الآثار.

— متحف المخطوطات.

— متحف تاريخ العلوم.

وتمانية مراكز أكاديمية وبحثية، وقبة سماوية وقاعة استكشاف، ومعرضين دائمين، وخمسة معارض مؤقتة، وقاعة للمؤتمرات تتسع لثلاثة آلاف شخص.

وفيها مكتبات متخصصة مثل:

— مكتبة الطفل من "6 — 12 علم".

— مكتبة النشء من "12 — 18 علم".

— مكتبة الوسائط المتعددة.

— مكتبة طه حسين للقادي البصر.

وتتوزع في أرجائها الكثير من قاعات الإطلاع:

□ قاعة الحاسب الآلي والاتصالات التكنولوجية الحديثة والعلوم الطبيعية، والرياضيات والتجارة، والقانون والاقتصاد والإدارة، والمعارف العلمية، والفنون والثقافة، واللغات والأدب، والفلسفة والديانات، والتاريخ والجغرافية، والخرائط والمخطوطات والكتب النادرة... الخ.

ويوجد فيها مركزان لتصوير الكتب.

□ والأهداف العامة المطة للمكتبة هي أن تكون:

1 — نافذة مصر على العالم.

2 — نافذة العالم على مصر.

3 — تحدياً رقمياً للعصر الجديد...

4 — مركزاً لتعليم التسامح والحوار والتفاهم.

□ وإذا كنا نؤكد اعتزازنا بهذا الصرح الثقافي الهام فبما نتطلع إلى آمال وبشائر جديدة نتمنى أن تتحقق قريباً ولاسيما تلك الأخبار السارة التي قرأناها مؤخراً من "أن تنافس سوريا جزائرياً بجري الآن حول شرف احتضان أكبر مكتبة في العالم الثالث تحوي كل التراث العربي وكل التراث الأمريكي اللاتيني نظراً لما بينهما من تواشع وتفاعل منذ فجر التاريخ.

إن هذا الأمل إذا تحقق سيكون إنجازاً ثقافياً هاماً يضاف إلى مكتبة الإسكندرية

ومكتبة الأسد الوطنية وسائر الصروح الثقافية الأخرى.

بقي أن نشير في الختام إلى أن التناغم المثير بين عظمة مكتبة الإسكندرية واتساعها وعظمة البحر واتساعه وأساره يضفي على زيارتها طابعاً خالصاً يظل عالقاً بالروح ربما إلى زمن طويل.

الإسكندرية بمكتبتها ولقبتها وبحرها ووجوه أهلها.. منارة تشعل الأمل في استعادة مجد التاريخ العربي من جديد.

# اللغة المجانية

عصام خليل

٣

واحدة من أسوأ مشكلات البشر هي مجانية اللغة!

فللغة التي لا يملك أحد براءة اختراع لها، ولم تسجل في قيود المؤسسات التي تحفظ حق الملكية باسم أحد، تشبه، تماماً، قطاعاً علمياً إنسانياً، يتناهبه الجميع، ويهدره الجميع، ولا يحمل أحد وزر ما ارتكب فيه!!

ولو أن كل إنسان يستهلك مقدراً معيناً من اللغة، يضطر إلى دفع فاتورة في نهاية حديثه، أو في نهاية كل شهر، مقابل ما استهلكه من مفردات وتعابير، مثل الماء والكهرباء والهاتف، أو يضطر إلى الذهاب إلى "السوبر ماركت"، لشراء بطاقة مسبقة الدفع، لما ينوي إنفاقه من الكلام، لوفرت البشرية كثيراً من سوء الفهم الناجم عن مجانية اللغة.

فلو لم تكن اللغة مجانية، لما كان يوسع شخص جبان أن يتحدث عن بطولاته الخارقة، وهو يمتشق سيف الوهم، ويقارع جيش الخيال، ويطيح بنا، كمستمعين.. ضحايا لمجانية اللغة! ولما كان يوسع فصول القلمة، الذين لا يملكون من المواهب والمؤهلات، سوى قدرتهم على هدر اللغة تملقاً وتزلفاً، وإطلاق المفردات تمسحاً و"استزلاماً" أن يبهطوا بمظلة المحسوبيات على مواقع المسؤولية، ويبدووا باقتضاء وتهميش الآخرين انتقلاً لعجزهم، وتغطية لخوائهم وفشلهم؛ لأنهم يتوهمون أن الصغير يصبح كبيراً بمقدار ما يتوزم وينتفخ! ويواري فشله بمقدار ما يهدر من اللغة في تلفيق إنجازات لم يعرفها غيره، ولم يرها سواه!!

ولولا مجانية اللغة، لما تشنق أحد الدعاة زاعماً أنه يحتكر الحقيقة، ويحفظ وحده، خريطة الوصول إليها، وأن على الراغبين في معرفتها أن يقتدوا به، ويقتفوا أثره،

ويتلمسوا خطاه.

ولأن اللغة مجانية، يجد المثل الشعبي "مال اليلاش كثر مئو" صدق طيباً عند المباسيين والحكومات! فالحكومات التي تستنفر قراتها البلاغية، وطققتها اللغوية، لتدبيح بياناتها الحكومي مخدعة الوعود على الرعايا، من أجل نيل الثقة بها أمام البرلمان، تنسى ما أهدرت من الكلام، وأنفقته من اللغة، وهي منهكة في تثبيت المواقع، وحماية المصالح، ولا تتذكر مفرداتها وتعابيرها، وضرورة العودة لاستهلاكها، إلا على أبواب تغيير متوقع!!

والمشكلة الحقيقية، هي أن البشرية التي اخترعت اللغة وسيلة للتواصل والتفكير، ووعاءً لمتجزها الحضاري، لم تضع ضوابط تحول دون سوء استخدامها؛ ولذلك يتورط كثيرون في تصديق كثيرين! ويبدو أن المتورطين في التصديق يدفعون - وحدهم - فاتورة الكلمات التي استهلكها غيرهم، ويحملون، لسذاجتهم، نفقات الآخرين!! وعلى الرغم من أن مثل هذه الفواتير تكون باهظة التكاليف على المصدقين، فربما كان بوسعنا أن نتفهم وقوعهم في الشرك، بسبب سذاجتهم؛ ولكن ما لا يستطيع أحد أن يفهمه، هو كيف يقع المستهلكون للغة المجانية في شرك تصديق أنفسهم!؟.

